

Имидж, диалог, эксперимент –  
поля современной русской поэзии

Хенрике Шталь / Марион Рутц (Ред.)



Neuere Lyrik · 1  
Interkulturelle und interdisziplinäre Studien

Neuere Lyrik  
Interkulturelle und interdisziplinäre Studien

Herausgegeben von  
Dmitrij Bak, Hermann Korte, Hiroko Masumoto, Stephanie Sandler  
und Henrieke Stahl

Band 1

Verlag Otto Sagner

München – Berlin – Washington/D.C.

**Имидж, диалог, эксперимент -  
поля современной русской поэзии**

Хенрике Шталь / Марион Рутц (Ред.)

—

**Image, Dialog, Experiment -  
Felder der russischen Gegenwartsdichtung**

Herausgegeben von Henrieke Stahl und Marion Rutz

Verlag Otto Sagner · München – Berlin – Washington/D.C.

2013

www.neuere-lyrik.de

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2013 bei Kubon & Sagner GmbH  
Heßstraße 39/41 Friedrichstraße 200  
80798 München 10117 Berlin

Telefon +49 (0)89 54 218-107  
Telefax +49 (0)89 54 218-226  
[verlag@kubon-sagner.de](mailto:verlag@kubon-sagner.de)  
[www.vos-digital.de](http://www.vos-digital.de)

Anschrift der Herausgeber:

Prof. Dr. Henrieke Stahl  
Universität Trier  
Fachbereich II Slavistik  
54286 Trier  
[stahl@uni-trier.de](mailto:stahl@uni-trier.de)

«**Verlag Otto Sagner**» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

Die Auslieferung für die USA übernimmt die Kubon & Sagner Inc., Washington, D.C.  
[www.kubon-sagner.com](http://www.kubon-sagner.com)

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Christopher Triplett, Marburg  
Umschlaggestaltung unter Verwendung einer Grafik von Holle Frank  
Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg  
Printed in Germany

ISSN 0170-1320  
ISBN: 978-3-86688-371-0  
ISBN (eBook): 978-3-86688-372-7

## **Содержание**

|   |     |
|---|-----|
| <i>Хенрике Шталь, Марион Рутц (Трир)</i>  |     |
| Предисловие .....   | 1   |
| <i>Хенрике Шталь, Марион Рутц (Трир)</i>  |     |
| Имидж, диалог, эксперимент – поля современной<br>русской поэзии .....   | 3   |
| <b>ПОЛЯ</b>   |     |
| <i>Марион Рутц (Трир)</i>   |     |
| «Каноны» современной русской поэзии.<br>Наблюдения и перспективы .....  | 37  |
| <i>Виллем Г. Вестстейн (Амстердам)</i>  |     |
| «Бронзовый век» русской поэзии: кто войдет в канон? .....   | 59  |
| <i>Сергей Е. Бирюков (Галле-Виттенберг)</i>   |     |
| Грани неоавангарда: действующие лица,<br>институты, группы, издания, презентации и т.д. ....                              | 65  |
| <i>Валерий Гречко (Токио)</i>   |     |
| Звук и значение в современной русской поэзии:<br>сто лет после футуризма .....  | 77  |
| <i>Ольга И. Северская (Москва)</i>  |     |
| Лингвистическая философия метареализма<br>(поэзия и поэтическая метатеория) .....   | 91  |
| <i>Илья В. Кукулин (Москва)</i>   |     |
| Двадцать лет пения без аккомпанемента.<br>Взлет и превращения женской инновативной поэзии<br>в постсоветской России ..... | 119 |
| <i>Стефани Сандлер (Гарвард)</i>  |     |
| Женская визуальная поэзия в России и за ее пределами .....  | 155 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Ренета В. Божанкова (София)</i>   |     |
| Русская поэзия в интернете –<br>имена, формы, места пребывания.....  | 183 |
| <i>Михаил П. Одесский (Москва)</i>   |     |
| Поэзия филолога: феномен Ирины Ковалевой .....   | 197 |
| <i>Наталья М. Азарова (Москва)</i>   |     |
| Как современная поэзия осваивает<br>традиционную и новую философскую лексику .....                               | 209 |
| <i>Валерий З. Демьянков (Москва)</i>   |     |
| <i>Прелесть и прелестный</i> в современной русской лирике:<br>к вопросу о лингвистической эстетике .....         | 231 |
| <i>Юрий Б. Орлицкий (Москва)</i>   |     |
| Теория стиха в манифестах и рефлексиях<br>русских поэтов конца 20 – начала 21 столетия .....                     | 243 |
| <b>ИМИДЖ</b>   |     |
| <i>Владимир Г. Белоус (Санкт-Петербург)</i>  |     |
| От символизма к концептуализму и... далее<br>(Поэтическое самовыражение<br>как форма современного сознания)..... | 261 |
| <i>Татьяна В. Алешка (Минск)</i>   |     |
| Самопрезентация поэта<br>в современном литературном пространстве.....  | 273 |
| <i>Ирина Градинари (Трир)</i>  |     |
| «Видеомы» Андрея Вознесенского. Об авторефлексивном<br>переосмыслении поэтом своего творчества .....             | 287 |
| <i>Марк Н. Липовецкий (Боулдер)</i>  |     |
| «Есть смерти для меня...»<br>Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой .....                             | 309 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Райнер Грюбель (Ольденбург)</i>                                 |     |
| Поэтический дневник Дмитрия Пригова:<br>самозащита от истории..... | 323 |

### *Диалог*

|  |     |
|--|-----|
| <i>Моника Стивак (Москва)</i>  |     |
| «Грустный мистик»: о поэзии Сергея Тихомирова.....   | 349 |
| <i>Эдит Клюс (Шарлотсвилл)</i>   |     |
| Пародия московского текста в цикле<br>Дмитрия Пригова «Москва и москвичи».....   | 363 |
| <i>Массимо Маурицио (Турин)</i>  |     |
| Маргинальная (суб)культура в творчестве А. Родионова .....   | 373 |
| <i>Катриона Келли (Оксфорд)</i>  |     |
| «В подливе отражается салют»:<br>обытовление локальной памяти в современной<br>петербургской поэзии (1995-2010 гг.)..... | 383 |
| <i>Генрих Киришбаум (Пассау – Вроцлав)</i>   |     |
| Эсхатологические ландшафты.<br>Закат Петербурга в поэзии Марии Каменкович .....  | 399 |
| <i>Марко Саббатини (Мачерата)</i>  |     |
| «Последний Кривулин».<br>Поэтика семидесятника на грани постмодерна .....  | 421 |
| <i>Хенрике Шталь (Трир)</i>  |     |
| «Поминальная свеча» Елены Шварц –<br>поэтика трансцендентирования .....  | 435 |
| <i>Кетеван Мегрелишвили (Гейдельберг)</i>  |     |
| Ольга Седакова: «Чувство насущной необходимости<br>русского Целана». Перевод как опыт расширения сознания .....          | 451 |



- Ольга Табачникова (Бат)*  
 Под сенью Бродского  
 (О поэзии Татьяны Вольтской в контексте предшественников)..... 463

### ЭКСПЕРИМЕНТ

- Наталья А. Фатеева (Москва)*  
 Коммуникативные стратегии  
 современного стихотворного текста ..... 483
- Эмилия Ткаченко (Трир)*  
 Калейдоскоп в стихах. К поэтике пуанта в танкетке..... 499
- Владимир В. Феценко (Москва)*  
 О современных «композиторах языка».  
 «Тайная музыка слова» Елизаветы Мнацакановой ..... 513
- Наталья А. Кузьмина (Омск)*  
 Книга стихов как единица поэтического мышления  
 (Вера Павлова)..... 531
- Дарья А. Суховой (Санкт-Петербург)*  
 Поэтика авторской книги Генриха Сапгира  
 «Терцихи Генриха Буфарева»..... 551
- Людмила В. Зубова (Санкт-Петербург)*  
 Экспериментальная грамматика:  
 стихотворение Евгения Клюева «На языке Пираха» ..... 571
- Александр Г. Степанов (Тверь)*  
 О поэтике стихотворения Инны Кабыш «Митька-космонавт»..... 583
- Виллем Г. Вестстейн (Амстердам)*  
 Религиозный авангардизм Светланы Кековой..... 589
- Авторы* ..... 597





**Хенрике Шталь**  
**Марион Рутц (Трир)**

## **Предисловие**

Конференция «Имидж – диалог – эксперимент. Поля современной русской поэзии» состоялась 17–20 марта 2010 г. в Бернкастеле-Кузе на Мозеле, на родине Николая Кузанского, немецкого мыслителя эпохи Возрождения. Идея организации этой конференции принадлежит Марион Рутц, которая обратилась для реализации этого проекта к профессору Хенрике Шталь и ее российскому коллеге Валерию З. Демьянкову. Созданный таким образом Оргкомитет составил программу совместной конференции Института славистики Трирского университета, Кузской академии истории европейской мысли и Института языкознания РАН. Конференция получила поддержку немецкого фонда ННИС (DFG) и земли Рейнланд-Пфальц, за что мы им выражаем огромную благодарность. Благодарим также всех, кто способствовал успешному проведению конференции: Марину Йорданову-Эттельдорф, Катину Бахарову, Анну Ройтер, Маттиаса Фоллета и многих других.

Эта первая международная конференция в Германии, посвященная русской поэзии последних 30 лет, достигла, как нам представляется, поставленной цели: стимулировать углубленное изучение истории новейшей поэзии, которая причисляется к маргинальным областям исследования, несмотря на ее расцвет со времен перестройки. В последние годы заметно выросло число и новых проектов, посвященных этому предмету, и академических организаций, выполняющих эти проекты (см. Введение). ННИС поддержало и следующую конференцию, в фокусе внимания которой – сопоставление путей развития новейшей поэзии в России и Германии: «Поэзия на переломе. Основные тенденции поэзии в России и Германии после 1989 г.». Двусторонняя междисциплинарная конференция будет проведена 25–30 мая 2013 г. в РГГУ, в ее организации примут участие несколько немецких и российских университетов, а также Академия наук и литературы в Майнце и институты РАН (Москва).

В данный сборник вошли не только материалы конференции 2010 г., но и некоторые работы коллег, которые не смогли присутствовать на конференции. Благодарим всех, кто оказал нам помощь при составлении, правке и редактировании сборника, особенно Валерия Демьянкова, Ольгу Табачникову, Инну Гэншоу и Катину Бахарову.

Трир, 3 августа 2012 г.



Хенрике Шталъ  
Марион Рутц (Трир)

## Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии

### *1. Состояние исследований*

Во время перестройки русская литература вступила в новую фазу своего развития: главные парадигмы и ориентиры литературной жизни изменились. Преобразились не только ведущие эстетические принципы и само понятие литературы, но и все устройство литературных и образовательных учреждений: управленческий аппарат был разрушен, официально-государственная программа литературной деятельности и цензура были отменены, а господствовавшие ранее нормы образования и науки обесценились.<sup>1</sup> В то же время литература, до того считавшаяся маргинальной или скрытая от общества, получала все большее распространение и стала доступна широкому читателю. Так называемый «андерграунд» («другая», «вторая» культура) легализовался и даже выдвинулся на авансцену, русская литература, созданная в эмиграции, вернулась, литературная традиция была заново открыта и освобождена от раньше господствовавших идеологических оценок и т.д. Появилось множество новых материалов из архивов и, не в последнюю очередь, волна переводов мало или вовсе неизвестной, а также новейшей литературы Европы и других стран, включая теоретические и научные труды, захлестнула Россию. В течение 1990 гг. возник гетерогенный, плюралистический литературный ландшафт, включивший в себя наследие различных традиций, как советского, так и досоветского времени, а также и западного происхождения, включая формы постмодернизма. Между сторонниками этих различных течений образовались сложные отношения, в основном агонального, хотя еще и диалогического поряд-

---

<sup>1</sup> О процессах трансформации литературного пространства подробнее см.: МЕНЦЕЛЬ Б. Гражданская война слов. Российская литературная критика периода перестройки. Перевод с нем. Г.В. Снежинской. СПб.: Академический проект, 2006 (перевод книги: MENZEL B. Bürgerkrieg um Worte. Die russische Literaturkritik der Perestrojka. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag, 2001). Ср. рецензию: ЗОРКАЯ Н. Литературная критика на переломе эпох (Рец. на кн.: Menzel Birgit. Bürgerkrieg um Worte: die russische Literaturkritik der Perestrojka. Köln; Weimar; Wien, 2001). // НЛЮ. 2004. №69. <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/zor28.html>; июль 2012 г.).

ков. Наступило время «гражданской войны слов»<sup>2</sup>, охватившей все области литературной жизни.

После прекращения государственного финансирования издательств книжный рынок был перестроен целиком<sup>3</sup>: появились новые виды предприятий на издательском поприще<sup>4</sup>, а читатели должны были переориентироваться не только в эстетическом, но и в практическом отношениях. К концу века компьютер и интернет открыли еще одну новую фазу литературы.<sup>5</sup> Под влиянием СМИ сильно изменились не только литературный

<sup>2</sup> МЕНЦЕЛЬ Б. Гражданская война слов. Полемическая дискуссия продолжается еще сегодня и ставит под вопрос оценку и отношение к литературному наследию советского времени. Споры затрагивают не только литературу и литературную критику, но и организации, особенно журналы и издательства. См., например, книгу главного редактора *Вопросов литературы*: ШАЙТАНОВ И. Дело вкуса. Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007, в которой жесткой критике подвергаются направления, вышедшие из андерграунда, такие как концептуализм (см. о Пригове: с.12-13, о Пригове, Рубинштейне и постмодернизме: с.26-29) и новые литературные инициативы (как Вавилон, Дебют и особенно НЛО, см. с.41-69). Однако, и представители противоположной стороны не скупятся на полемические выпады: ср., скажем, реплику Д. Кузьмина на критические отзывы о книге «Девять измерений. Антология новейшей русской поэзии» (М.: НЛО, 2004): КУЗЬМИН Д. Вопли обывателей. *Дмитрий Кузьмин* о критике новейшей поэзии. // Критическая масса. 2005. №3/3-4. <http://magazines.russ.ru/km/2005/3/ku9.html>; июль 2012 г. Кроме того, см. полемику «Рейтинг профнепригодности от Дмитрия Кузьмина» в рубрике «Кто испортил воздух» (позднее: «Безвоздушное пространство») журнала «Воздух» (2007. №4). См. там же, например, полемику против «Знамени»: 2007. №1; 2007. №2; 2008. №2: против Виктора Куллэ и журнала «Арион», и т.п.

<sup>3</sup> См. MENZEL B. Bürgerkrieg um Worte. С.48-50 (МЕНЦЕЛЬ Б. Гражданская война слов. С.36-37), а также с.50-54 (38-40) о «Законе о печати».

<sup>4</sup> Первое частное литературное издательство было основано в 1989 г. Русланом Элининым, инициатором салона «Классики XXI века», которым после его ранней смерти руководит Елена Пахомова (см. информацию об Элинине на сайте: <http://www.rvb.ru/np/publication/02comm/52/01elinin.htm>, июль 2012 г.; а также: ГАЛИНА М. Литературный салон «Классики XXI века». М.: ЛИА Р. Элинина. // Знамя. 2005. №1. <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/1/ga14.html>; июль 2012 г.).

Возникли новые формы продажи и распространения литературы, начиная с личных сетей на основе киосков при чтении через клубные системы (см. ОХОТИН Г. «Проект О.Г.И.» против «Проекта Руккола». // [openspace.ru](http://openspace.ru). 25/12/2008. <http://www.openspace.ru/society/russia/details/7164/>; июль 2012 г.) и до продажи онлайн в последнее время (например, АРГО-РИСК Д. Кузьмина, основанный еще в 1993 г.).

<sup>5</sup> Еще в 1996 г. был открыт «Журнальный зал», представляющий собой платформу для интернетовских версий толстых журналов, а в 1997 г. был основан сайт [vavilon.ru](http://vavilon.ru), предлагающий обширный архив текстов. «Живой журнал» открыл первый русский блогер [vavilon.ru](http://vavilon.ru) (Роман Лейбов) в 2001 г. (см. SCHMIDT H.: *Russische Literatur im Internet. Zwischen digitaler Folklore und politischer Propaganda*. Bielefeld: transcript, 2011. С.132. См. там же главу "Das literarische RuNet". С.78-191). О Журнальном зале и др. подобных сайтах см. также: КОСТЫРКО С. Толстые журналы в сети. // Знамя. 2011. №8. <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/8/sk29.html> (июль 2012 г.). О создании проекта «Ва-

быт, поведение авторов и все с ними связанные институции, но и сама литература, так как рост ее распространенности и возможности дигитализации способствовали возникновению новых форм, приемов и даже жанров.<sup>6</sup>

В этой кратко охарактеризованной ситуации поэзия занимает ключевую позицию. В отличие от прозы она материально независима от коммерции и потому более склонна к риску и эксперименту. Но поэзия принуждена была изменить как свои горизонты деятельности, так и установку на реципиента: во время перестройки она неожиданно потеряла своего читателя.<sup>7</sup> На утрату престижа, от которой поэзия пострадала больше, чем другие жанры, она ответила развитием новых стратегий самопозиционирования и самоканонизирования посредством, например, открытия новых издательств, клубов и салонов, проведения фестивалей, конкурсов, премий и форм рей-

---

вилон» см.: КУЗЬМИН Д. Как построили башню. Проект «Вавилон». // НЛО. 2001. №48. <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/48/kuz.html> (июль 2012 г.). См. также о "RuNet": CONTROL + SHIFT. Public and Private Usages of the Russian Internet. Ed. by H. Schmidt, K. Teubener, N. Konradova. Norderstedt: Books on Demand, 2006 ([http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/en/control\\_shift/control\\_shift.htm](http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/en/control_shift/control_shift.htm); июль 2012 г.). Русская версия: CONTROL + SHIFT. Публичное и личное в русском Интернете. М.: НЛО, 2009 ([http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/ru/control\\_shift.htm](http://www.ruhr-uni-bochum.de/russ-cyb/library/texts/ru/control_shift.htm); июль 2012 г.).

<sup>6</sup> Ср.: «В начале 2000-х гг. ситуацию личного и творческого созревания изменило массовое проникновение в жизнь человека новых информационных и коммуникационных технологий. Речь идет не только о переменах в мировосприятии и поведенческих моделях <...> но и о новой форме социализации молодого автора <...>» (КУЗЬМИН Д. Русская поэзия в начале XXI века. // Журнал "РЕЦ". 2008. №48. <http://polutona.ru/rets/rets48.pdf>. С.37; июль 2012 г.). К таким новым формам относится, например, изобретенная А. Верницким «танкетка». См. о «танкетке» работу Эрики Шмидт: SCHMIDT H. Russische Literatur im Internet. С.13-17, а также в данном сборнике статью Эмили Ткаченко. Новые формы литературы в интернете, особенно в ЖЖ, привлекли в качестве читателей, так и писателей и поэтов младшие поколения даже школьного возраста, часто также активно участвующие в движении Поэтри-Слэм (Ульянов А. Slam. Теория и практика поэтической революции. Киев: Издательский дом «Чили», 2007; см. также о Слэм-поэзии: ЧУПРИНИН С. Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007. С.539-540), из которого вышли достаточно известные сегодня поэты, такие как, например, Андрей Родионов (см. статью Массимо Маурицио в данном сборнике), Анна Русс, Геннадий Каневский и др.

<sup>7</sup> Это означает потерю советского читателя, раньше наполнявшего стадионы на поэтических чтениях (см. АЛЕХИН А. Поэт без читателя. // Арион. 2006. №3. <http://magazines.russ.ru/arion/2006/3/aa25.html>; июль 2012 г.). Со времен перестройки от массовой публики без собственно эстетического и поэтического интереса все более резко отделялся тонкий слой читателей с особым интеллектуальным и поэтическим напряжением. См.: MENZEL B. Formen und Funktionen postsowjetischer Populärliteratur. // Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute. Hrsg. v. E. Cheauré. Berlin: Berlin-Verlag, 2000. С.219-241; о трансформациях образа писателя и читателя в России и Советском союзе см.: WITTE G. Können Mumien sterben? // Russland, wohin eilst du? Perestrojka und Kultur. Hrsg. v. K. Eimermacher et al. Dortmund: Projekt Verlag, 1996. Teilband I. С.265-282.



тинга<sup>8</sup>, привлечения спонсоров, а также развития новых и интерактивных форм выражения в интернете.

Русский «литературоцентризм»<sup>9</sup>, заложенный еще в 18 веке и развитый особенно романтизмом, был закреплен в условиях «двойной культуры» советского времени. Несмотря на усиленное обыгрывание и отрицание этого (само-)понимания литературы со времен перестройки и, в особенности, в контексте постмодернизма<sup>10</sup>, литературоцентризм не перестал существовать и содействовал возникновению элитарных дискурсов как в самой поэзии, так и в литературной критике. Дискуссии проводятся в новообразованных кружках и социальных сетях и все больше распространяются при помощи интернета.<sup>11</sup> Поэзия стала в высшей степени рефлексивным средством коммуникации и, как таковая, все более привлекала к себе внимание интеллектуально изощренных читателей и авторов. Несмотря на то, что поэзия должна держаться в основном на энтузиазме и надеяться только на собственный карман, это уважение к поэзии стало также проявляться в новом меценатстве.<sup>12</sup> По-прежнему осознавая особенный статус эстетиче-

<sup>8</sup> См. проект «110 к 10 с чем-то»: <http://www.guelman.ru/slava/10/10p.htm> (июль 2012 г.). См. также статью Виллема Вестстейна в данном сборнике.

<sup>9</sup> См.: Кондаков И.В. «Образ мира, в слове явленный». Волны литературоцентризма в истории русской культуры. // Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. Под ред. Н.А. Хренова. М.: Наука, 2004. С.229-293; Кондаков И.В. По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX – XXI веков. // ВЛ. 2008. №5. С.5-44.

О специфичной роли литературы в России с 18 в. см.: ЛОТМАН Ю.М. Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века. // ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. Т.4: XVIII – начало XIX века. Под ред. А.Д. Кошелева. М.: Школа, 1996. С.13-346, особенно с.84-123. БЕРГ М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: НЛО, 2000. С.180-230. – О развитии русского образа поэта и его разных формах см.: REREADING RUSSIAN POETRY. Ed. by St. Sandler. New Haven / London: Yale University Press, 1999.

<sup>10</sup> Кривулин отмечает еще в 1970 гг. отказ поэзии от всякого типа заказа: «Отказ (сознательный или несознательный) поэта от непосредственного воздействия на слушателя или читателя есть нечто принципиально новое в истории русской поэзии» (КАЛОМИРОВ А. <Кривулин В.> Двадцать лет новейшей русской поэзии. (Предварительные заметки). // <http://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm>; январь 2012 г. В качестве места первой публикации указано: Северная почта. 1979. №1/2).

<sup>11</sup> См., например, интернетовские журналы: "text only" (<http://textonly.ru/titlePage/>; в редакции входят в данный момент И. Кукулин, М. Липовецкий, М. Айзенберг, Д. Давыдов и др.; сайт существует с 1999 г.), «рец» (<http://polutona.ru/>; сайт существует с 2003 г.), электронный научный журнал «Полилог» (<http://polylogue.polutona.ru/>, 4 номера с 2008 г.).

<sup>12</sup> Частные спонсоры поддерживают не только журналы «Арион» и «Воздух», но и литературные премии как, например, «Премия Поэт» (в 50.000\$) или премию «Дебют» с конкурсом по поэзии для авторов до 35 лет. Фестивали тоже находят свои фонды или спонсоров. Евгений Степанов поддерживает сразу несколько журналов и газет (напри-

ского, поэзия снова стала пониматься средой социальной и общественной, вплоть до политической деятельности<sup>13</sup> и оцениваться как пространство, отличающееся интеллектуальной свободой.<sup>14</sup>

С сегодняшней точки зрения уже можно обозреть целый этап развития поэзии последних трех десятилетий, расчлененный историческими цезурами на три фазы (перестроечное, послеперестроечное и начало Нового Тысячелетия), изучение внутренних связей и парадигм которых остается пока делом будущего.<sup>15</sup> За этой новой эпохой в поэзии еще не закрепилось название. Часто встречаемое понятие «Бронзовый век»<sup>16</sup>, как объясняет Виллем Вестстейн в этом сборнике, весьма спорно, так как его временные рамки и идейные черты еще не определились четко, и сопоставимость современной поэзии с «Золотым» и «Серебряным» веками вполне обоснованно подвергается сомнению. Однако, причисление поэзии к широкому

---

мер: «Дети Ра», «Футурум Арт», «Зинзивер», см.: <http://www.futurum-art.ru/stepanov-plus/>; июль 2012 г.).

<sup>13</sup> Например, поэт и активист левой платформы «Вперед» (с 2011 г. «Российское социалистическое движение») Кирилл Медведев основал «свободное марксистское издательство», см.: MEINDL M. / WITTE G. Die neue Aufrichtigkeit. Kirill Medvedevs politische Sprache. // Schreibheft. С.176-179. См. также статью М. Липовецкого о Елене Фанайловой в данном сборнике.

<sup>14</sup> См. М. Рыклина об Анне Альчук, с успехом участвовавшей в художественной жизни 1990 гг. до предьявленного ей обвинения по уголовной статье из-за вызвавшей спор выставки: «В 1990-е годы Анна делала художественные проекты, писала рецензии и статьи <...>. После привлечения ее к суду по делу о выставке "Осторожно, религия!" в России для нее закрылись все двери. <...> Культурная журналистика, феминизм, актуальное искусство в начале нового тысячелетия утратили критический пафос, одушевлявший в более свободные 1990-е годы, отчасти коммерциализировались, отчасти просто развалились. У Анны оставалась поэзия, искусство глубоко личное, куда менее зависимое от внешних обстоятельств. Стихи казались якорем спасения, областью, где еще можно сказать свое слово. В поэзии, утешала себя Анна, в отличие от современного искусства, нет ни больших денег, ни такого давления со стороны государства; в ней остались действительно преданные люди» (Рыклин М. «Оборваны корни...». Поэзия в жизни Анны Альчук. // Альчук А. Собрание стихотворений. М.: НЛО, 2011. С.5-20. Здесь: с.5. См. цитату по-немецки: RYKLIN M. "Die Wurzeln gekappt..." Die Poesie im Leben von Anna Altschuk. // ALTSCHUK A. Schwebe zu stand. Gedichte. Mit einem Nachwort von M. Ryklin und einem Werkstattbericht von G. Leupold u. H. Schmidt. Aus dem Russ. von G. Leupold, H. Schmidt u. G. Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2011. С.145-162. Здесь: с.145-146).

<sup>15</sup> Исторические цезуры не обязательно совпадают со сменами парадигм (см. KORTE H. Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2.Auflage. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2004. С.2 и сл.).

<sup>16</sup> Ср., например, еще у Лена (ЛЕН В. Дерево русского стиха (концепция бронзового века). // Митин журнал. 1985. №4. // <http://kolonna.mitin.com/archive/mj04/len.shtml>; январь 2012 г.), предпочитающего название «каменный век», но относящего его к периоду 1960-80 гг. (ср. об определении 1960 г. в качестве границы новой эпохи в поэзии: КАЛОМИРОВ А. <Кривулин В.> Двадцать лет новейшей русской поэзии).

понятию постмодернизма не менее проблематично и требует тщательной проверки.<sup>17</sup>

Новое общественное значение и расцвет поэзии<sup>18</sup> как в количественном<sup>19</sup>, так и в качественном отношениях еще не получили достаточного отражения ни в российском, ни в зарубежном литературоведении. Изучение современной литературы, в частности, поэзии, несмотря на традицию русского формализма, все еще не пользуется научным престижем и числится в маргинальных областях исследования не только в России, но и в Европе и США. Действительно серьезное изучение творчества молодых или живых авторов – до сих пор скорее редкость в филологии.

В России наука предпочитает рассмотрение и канонизирование уже покойных поэтов<sup>20</sup>, особенно советского андерграунда: в последние годы были проведены конференции, например, посвященные Сапгиру (1928–1999)<sup>21</sup>, Айги (1934–2006)<sup>22</sup> и Пригову (1940–2007),<sup>23</sup> а МГПИ ведет про-

<sup>17</sup> См. статью М. Рутц в данном сборнике.

<sup>18</sup> Еще в 1979 г. В. Кривулин (публикующий эту работу под псевдонимом Каломиров) констатирует определенный расцвет поэзии, но это был «расцвет, скрытый от глаз читателей. Расцвет не для современников» (КАЛОМИРОВ А. <Кривулин В.> Двадцать лет новейшей русской поэзии). Однако, раскрытие наследия этого «скрытого расцвета» стало почвой для развития поэзии с 90-х годов, еще усиленного на рубеже тысячелетий.

<sup>19</sup> Ср.: «Никогда еще в России не было такого количества похожих поэтов и разных поэзий» (ЭПШТЕЙН М.Н. Каталог новых поэзий. // ЭПШТЕЙН М.Н. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С.192-196. Здесь: с.192). Кузьмин насчитал около 700 поэтов: «В сумме речь идет, таким образом, о 600-700 поэтах, за которыми признаётся собственное место на литературной карте современной России» (КУЗЬМИН Д. Русская поэзия в начале XXI века. С.6.)

<sup>20</sup> См., например, о бардах: НИЧИПОРОВ И.Б. Авторская песня в русской поэзии 1950–1970-х гг. Творческие индивидуальности, жанрово-стилевые поиски, литературные связи. М.: Макс-Пресс, 2006. См. о Рок-поэзии: ДОМАНСКИЙ Ю.В. Русская рок-поэзия. Текст и контекст. М.: Intrada / Изд-во Кулагиной, 2010; а также журнал: Русская рок-поэзия. Текст и контекст. Вып. 1-12 (1998-2011).

<sup>21</sup> Сапгировские чтения (на которых, кроме Сапгира, обсуждаются и другие современные поэты) ежегодно организуются Ю. Орлицким в РГГУ (см. <http://science.rgu.ru/section.html?id=2047>; июль 2012 г.).

<sup>22</sup> Айги: МАТЕРИАЛЫ, ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭССЕ. В двух томах. Сост.: Ю. Орлицкий, Н. Азарова, Д. Дерепя. М.: Вест-Консалтинг, 2006.

<sup>23</sup> НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КЛАССИК: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): Сборник статей и материалов. Под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис. М.: НЛО, 2010. Конференция состоялась 17-го – 18-ое июля 2007 г. (<http://www.litkarta.ru/russia/moscow/events/prigov-conf/>; июль 2012 г.). В 2011 г. была основана при Центре новейшей русской литературы РГГУ Учебно-научная Лаборатория им. Д.А. Пригова (см.: <http://www.cnrl.ru/prigov.html>; июль 2012 г.).

ект по теме «Неподцензурная литература XX века (1930–1980 гг.)»<sup>24</sup>. Преобладают исследования под углом зрения языкознания или поэтики и теории стиха, в которых рассматриваются не отдельные стихи и значимость индивидуального автора или группы, а типология на основе корпусов текстов, в которых новые графоманы и серьезные поэты имеют одинаковый статус.

Центральную роль в российской науке о современной поэзии играют, прежде всего, четыре Московских академических учреждения. Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН регулярно организует международные конференции о новейшей поэзии, в нем открыт Центр междисциплинарных исследований художественного текста. Центром руководит Наталья Фатеева, на первом плане находится изучение современной поэзии. Совсем недавно основан Центр лингвистических исследований мировой поэзии при Институте языкознания РАН<sup>25</sup>, в котором также делается упор на изучение новейших тенденций в лирике. РГГУ имеет Центр новейшей русской литературы<sup>26</sup>, который привлекает и студентов, и аспирантов к занятию современной литературой, в том числе поэтическими жанрами. Кроме того, в МГПИ по инициативе Михаила Павловца, Ильи Кукулина и др. проходят разные научные мероприятия, посвященные современной поэзии. Для научных исследований поэзии в названных учреждениях характерно то, что, с одной стороны, в равной мере учитываются интересы как литературоведения, так и языкознания, а с другой стороны, сознательно устанавливается связь с литературной жизнью, что позволяет углубить знания о современных явлениях.<sup>27</sup>

В традиционных филологических печатных органах, таких как «Вопросы литературы», печатаются статьи о новейшей поэзии и обсуждаются связанные с ней проблемы. Особую роль среди научных журналов играет основанное в ранние 90-е годы «Новое литературное обозрение» (НЛО), которое одновременно работает и как журнал, и как издательство, уделяя особое внимание изданию современной поэзии и ее исследованию. НЛО отли-

---

<sup>24</sup> См.: ПАВЛОВЕЦ М.Г. Литературный андеграунд в научном освещении. Конференция «Филологические традиции в отечественном литературном и лингвистическом образовании», секция «Неподцензурная литература XX века (1930–1980 гг.): проблемы бытования, поэтика и рецепция» (МГПИ, 12–13 марта 2011 года). // НЛО. 2011. №111. <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/pa49.html> (июль 2012 г.).

<sup>25</sup> Ср. сайт: [http://iling-ran.ru/beta/news/120507\\_mexiko](http://iling-ran.ru/beta/news/120507_mexiko) (июль 2012 г.).

<sup>26</sup> См.: <http://www.cnrl.ru/center.html>; см. также: БАК Д.П. / ГАЛИЕВА Ж.Г. Дидактические основы курса по истории русской литературы 1985–2005 гг. Опыт Центра новейшей русской литературы РГГУ ([http://www.cnrl.ru/course\\_basis.html](http://www.cnrl.ru/course_basis.html)); июль 2012 г.).

<sup>27</sup> См. антологию, созданную на основе сотрудничества русской и американской литературных сцен: CROSSING CENTURIES: THE NEW GENERATION IN RUSSIAN POETRY. Ed. by John High et al. Jersey City (New Jersey): Talisman House, 2000. В Германии работают в этом направлении Сергей Бирюков, Эрика Шмидт и др.

чается от других журналов теоретичностью и методологическими установками, а также большим диапазоном точек зрения и подходов; неслучайно оно же первым в России посвятило раздел одного из номеров проблематике литературного канона.<sup>28</sup>

Однако, российских исследований современной поэзии сравнительно мало; преобладают статьи, а монографии являются скорее исключением. Причем монографии посвящаются, прежде всего, отдельным узким проблемам<sup>29</sup>. Часто эти исследования создаются в рамках неопубликованных дипломных работ и кандидатских диссертаций, обычно в провинции<sup>30</sup>, ко-

<sup>28</sup> «Литературный канон как проблема». // НЛО. 2001. №51. <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/51/> (июль 2012 г.).

<sup>29</sup> Особый интерес уделяется формальным аспектам, в частности, языку, стилю и приемам. См.: ЗУБОВА Л. Современная русская поэзия в контексте истории языка, М.: НЛО, 2002; Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002; ПОЭТИКА ИСКАНИЙ, ИЛИ ПОИСК ПОЭТИКИ: материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии» (Москва, 16–19 мая 2003 г.). Под ред. Н.А. Фатеевой и др. М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2004. ФАТЕЕВА Н.А. Открытая структура. О поэтическом языке и тексте рубежа XX–XXI веков, М.: Изд-во Вест-Консалтинг, 2006. ЛИНГВИСТИКА И ПОЭТИКА В НАЧАЛЕ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ. Материалы международной научной конференции (Москва 24–28 мая 2007 г.). Под ред. Н.А. Фатеевой. М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2007. СЕВЕРСКАЯ О.И. Язык поэтической школы. Идеолект, идиостиль, социолект. М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2007. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. СУХОВЕЙ Д. Графика современной русской поэзии, СПб., 2008 (кандидатская диссертация; <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/index.html>; июль 2012 г.). АЗАРОВА Н. Язык философии и язык поэзии. Движение навстречу. (Грамматика, лексика, текст). М.: Гнозис, 2010. ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ. Поэтика эксплицитного и имплицитного. Под ред. Н.А. Фатеевой. М.: Азбуковник, 2011.

<sup>30</sup> Наблюдается тенденция к более известным, уже признанным авторам, как, например, А. Кушнер (Кудрявцева И.А. Поэт и процесс творчества в художественном сознании А. Кушнера. Череповец, 2004), О. Седакова (Подрезова Н.Н. Концепция человека в поэзии О. Седаковой. Иркутск, 2003; Медведева Н.Г. Поэтическая метафизика И. Бродского и О. Седаковой в контексте культурной традиции. Ижевск, 2007), Е. Шварц (Зотеев А.В. Лирический герой Елены Шварц и его трансформации в переводах на английский язык. Самара, 2011), Т. Кибиров (Багрецов Д.Н. Т. Кибиров: творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности. Екатеринбург, 2005; Нурмухамедова Р.А. Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова. М., 2008; Виснап Е.Э. Фигуры как средство изображения в художественном тексте: на материале поэтических текстов Тимура Кибирова. Великий Новгород, 2008). Ср. также работы: Скворцов А.Э. Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского. Казань, 2011 (докторская диссертация); Соколова О.В. Неоавангардная поэзия Г. Айги и В. Сосноры: эстетическое самоопределение и поэтика. Томск, 2007; Анисимова Е.Г. Творчество Геннадия Айги в контексте проявления эстетики символизма в европейской, русской и чувашской литературе. Чебоксары, 2010 – также докторская диссертация Ермакова Г.А. Эстетические основы художественного

торы потому не имеют заметного распространения и не пользуются особым авторитетом.

В Европе изучение современной поэзии сосредоточено на более старых направлениях<sup>31</sup>, а также на возникших еще в советском андерграунде концептуализме и метареализме<sup>32</sup>, рецепции которых содействовало их родство с постмодернизмом. В последнее время Запад открыл для себя неоавангард, родившийся в далеком советском прошлом.<sup>33</sup> Тексты концеп-

мира Г.Н. Айги. Чебоксары, 2004; Двойнишникова М.П. Система жанров лирики Генриха Саггира. Самара / Челябинск, 2011; ПОГОРЕЛОВА И.Ю. Концептуалистская стратегия как жанрообразующая система творчества Д.А. Пригова. Краснодар, 2011; ЗЫРЯНОВА М.Н. Мегаконцепт «творчество»: в поэтической модели мира Д.А. Пригова. Омск, 2011.

<sup>31</sup> Например, журнал *Wiener Slawistischer Almanach* посвятил номер Леониду Аронзону, уже давно покойному (2008. №62). Кроме того, см.: LYGO E. *Lenigrad Poetry 1953–1975. The Thaw Generation*. Oxford et al.: Peter Lang, 2010. KOLCHINSKY I. *The Revival of the Russian Literary Avant-Garde: the Thaw Generation and Beyond*. München: Otto Sagner, 2001.

<sup>32</sup> Благодаря работам Михаила Эпштейна концептуализм и метареализм вошли в историю литературы еще в 1980 гт. (см. статьи в его влиятельной работе: ЭПШТЕЙН М.Н. *Постмодерн в России: литература и теория*. М.: ЛИА, Издание Р.Элинина, 2000 <2-ое, перераб. и дополн. изд.: Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005>, а также его вступительные статьи в разных антологиях, как, например: *Каталог новых поэзий / Ein Katalog neuer Lyriken*. // *MODERNE RUSSISCHE POESIE SEIT 1966. Eine Anthologie*. Hrsg. v. W. Thümler. Berlin: Oberbaum Verlag, 1990. С.359-367. Afterword: *Metamorphosis*. // *Third Wave. The New Russian Poetry*. Ed. by K. Johnson, St.M. Ashby. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1992. С.271-286. "Like a Corpse I Lay In the Desert". // *Crossing Centuries. The New Generation in Russian Poetry*. Ed. by J. High et al. Jersey City / New Jersey: Talisman House, 2000. С.77-86.

<sup>33</sup> По сравнению с рецепцией концептуализма неоавангард значительно позже и меньше привлек к себе внимания, несмотря на то, что это направление представлено с достаточно широким диапазоном как в количественном, так и в качественном отношении не только в России, но и за границей. Например, Сергей Бирюков преподает, пишет и выступает одновременно как поэт и филолог в Германии, где он постоянно живет (см.: *Избранная библиография автора*. // БИРЮКОВ С. *Авангард: модули и векторы*. М.: Вест-Консалтинг, 2006. С.330-336). На основе его советов была написана опубликованная магистерская диссертация об *Академии Зауми* как центральной институции неоавангарда: SAMES B. *Linie der Avantgarde in Russland. Transnationale Dichtkunst in der "Akademija Zaumi"*. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2004. – См. другие работы о неоавангарде: *Russian Literature 2005. Vol.57. №3-4: CONTEMPORARY RUSSIAN AVANTGARDE* (под ред. С. Бирюкова); SCHMIDT H. «Авангард есть авангард»? К вопросу о современном литературном авангарде. // *Canadian-American Slavic Studies*. 2002. Vol.36. №4. С.377-390; Буквальная (не)движимость. Дигитальная поэзия в РуЛиНе. // *Russian Literature*. 2005. Vol.57. №3-4. С.423-440. См. также: SCHMIDT H. *Poetische Grundlagenforschung. Die Poesie des russischen Dichters Sergej Birjukov*. // BIRJUKOV S. *Jaja, Dada oder die Abschaffung des Artikels. Lautgedichte. Aus dem Russ. von H. Schmidt, B. Sames et al.* Leipzig: Edition Erata, 2004. С.114-129. Кроме стихов Бирюкова Шмидт также перевела стихотворения

туалистов стали известны благодаря деятельности немецких славистов Георга Витте и Забине Хензген<sup>34</sup>, которые занимались переводами и изучением их сочинений. основополагающими являлись также теоретико-философские работы Бориса Гройса, переехавшего в Западную Германию еще в 1981 г.,<sup>35</sup> и Михаила Эпштейна, поселившегося в США<sup>36</sup>. Несмотря на это, ни в России, ни в других странах еще не вышло научного исследования, ставящего себе целью дать общее представление об одном из этих направлений.<sup>37</sup> Фокусирование на отдельных авторах старшего поколения и очень специальных проблемах характерно также для англоязычных

---

Анны Альчук и Дмитрия Полякова. См.: LEUPOLD G. / SCHMIDT H. Anna Altschuk – Poetische Elementarlehre. Ein Werkstattbericht. // ALTSCHUK A. schwebte zu stand. Gedichte. Aus dem Russ. v. G. Leupold, H. Schmidt und G. Witte. Berlin: Suhrkamp, 2010. С.131-144. SCHMIDT H. Li(?)teratura. Zur sprachphilosophischen Lyrik Anna Al'čuks. // Zeitschrift für Slavische Philologie. 2010. №67/1. С.71-97.

<sup>34</sup> См. переводы Витте и Хензген, опубликованные под псевдонимами Гюнтер Хирт и Саша Вондерс: KULTURPALAST. Neue Moskauer Poesie & Aktionskunst. Wuppertal: s Press Tonbandverlag, 1984; PRIGOW D. Der Milizionär und die anderen. Leipzig: Reclam, 1992; LIANOSOWO: Gedichte und Bilder aus Moskau. München: Edition S-Press, 1992; RUBINSTEIN L. Immer weiter und weiter. Aus der großen Kartothek, Münster: Johannes Lang, 1994; КАВАКОВ I. SHEK Nr. 8, Bauman-Bezirk, Stadt Moskau. Leipzig: Reclam, 1994; PRÄ-PRINTIUM. Moskauer Bücher aus dem Samizdat. Mit Multimedia CD. Bremen: Edition Temmen, 1998; NEKRASOV V. Dojče Buch: Der Eifer der Kunst des Nichtseins oder Chronik mein-deutscher Beziehungen der Reihe nach. Bochum: Aspei, 2002. Кроме того, они опубликовали много переводов в журналах (например: Akzente, Schreibheft). См. также их новые работы: ВИТТЕ Г. «Чего бы я с чем сравнил»: поэзия тотального обмена ДА. Пригова. // НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КЛАССИК. С.106-122. См. там же: ХЭНСГЕН С. Поэтический перформанс: письмо и голос. С.451-468.

<sup>35</sup> См.: GROYS B. Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. München / Wien: Carl Hanser, 1996 <1988>. GROYS B. Der Moskauer Romantische Konzeptualismus. // GROYS B. Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus. München: Klinkhardt & Biermann, 1991. С.23-40 <статья впервые напечатана в 1979 г. в эмигрантском журнале А-Ja>.

<sup>36</sup> См. прим.32. См.: <http://mikhail-epstein.livejournal.com/>; [http://www.emory.edu/INTELNET/virt\\_bibl.html](http://www.emory.edu/INTELNET/virt_bibl.html) (июль 2012 г.).

<sup>37</sup> Есть работы, посвященные отдельным темам и авторам: TCHOUBOUKOV-PIANCA F. Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur. München: Sagner, 1995. KÜPPER St. Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus: Il'ja Kabakov, Lev Rubinštejn, Dmitrij A. Prigov. Frankfurt a.M. et al.: Lang, 2000. SASSE S. Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus. München: Wilhelm Fink, 2003. Недавно вышла в свет диссертация, в которой предлагается попытка обзорной подачи концептуализма с определенной точки зрения: ЯКУШИНА И.Л. Русский поэтический концептуализм и его осмысление в прессе. М., 2010.

стран. Здесь превалирует интерес к гендерным и культурологическим исследованиям.<sup>38</sup>

Несмотря на то, что процесс образования канона новейшей поэзии недостаточно изучен, он давно начался на практике. Образование канона затрагивает не только литературную жизнь. Сопричастны этому и академические организации, с их нацеленностью на стратегии литературной практики и критики, а также устанавливающие собственные, часто исключительно субъективистские позиции в борьбе за утверждения нового канона (см. подробнее статью М. Рутц).

Эта ситуация проблематична постольку, поскольку в борьбе за канон стратегически опираются на недостаточное количество серьезных академических исследований новейшей истории русской литературы. Этот пробел, сказывающийся на уровне просветительской работы в данной области, восполняется тенденциозными учебниками и «историями литературы», злоупотребляющими авторитетом академического жанра. Они отличаются стремлением к внедрению своего «канона» и установлению как объема знаний, так и вкусов новых поколений учеников, студентов и простого читателя вообще.<sup>39</sup>

Однако в серьезных научных учебниках дело обстоит не намного лучше: в целом приходится констатировать, что поэзии уделяется гораздо меньше места, чем прозе. Иногда поэзия даже не затрагивается вовсе или речь о ней сводится к нескольким известным направлениям, которые привлекли к себе внимание благодаря исследовательским работам, антологиям, скандалам или просто авторитету в литературной критике. В большинстве случаев, не исключая западные и американские труды, отсутствует методологически обоснованный теоретический подход; сам материал недостаточно велик, а выбор авторов и сочинений довольно случаен, часто заметен эклек-

<sup>38</sup> Стефани Сандлер и Катриона Келли ставят в центр своей работы поэтесс, стихи которых они стараются представлять также в переводах. См., например: AN ANTHOLOGY OF CONTEMPORARY RUSSIAN WOMEN POETS. Ed. by V. Polukhina and D. Weissbort. Iowa City: Univ. of Iowa Press, 2005 (предисловие: Ст. Сандлер). KELLY C. A History of Russian Women's Writing 1820-1992. Oxford: Clarendon Press, 1994 (см. главы о Е. Шварц (с.411-422) и об О. Седаковой (с.423-432)). См. работы Ст. Сандлер о Седаковой, Шварц, Фанайловой, Мнацакановой и др., а также о ее новом проекте "Breaking Down the Walls: Russian Poetry after 1972" на ее сайте: <http://isites.harvard.edu/icb/icb.do?Keyword=k54249&pageid=icb.page263411> (июль 2012 г.). См. также прим.62.

<sup>39</sup> См. статью М. Рутц в данном сборнике и также ее обзор о трактовке литературного постмодернизма: RUTZ M. Der "Bürgerkrieg um Worte" geht weiter. Rezeption und Konzeption der russischen literarischen Postmoderne in russischen Lehrbüchern zur jüngeren Literaturgeschichte. // TEXTUREN – IDENTITÄTEN – THEORIEN. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010. Hrsg. v. N. Frieß et al. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2011. С.461-476. <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2011/5281/>.



тицизм.<sup>40</sup> Всячески искаженная и сильно суженная картина предопределяет вкусы не только простого читателя, но в какой-то мере и будущих исследователей. Исключение представляет собой недавно вышедший обзор русской поэзии с 1930 г. до современности Ст. Сандлер, структурирующий поле поэзии по темам в их развитии.<sup>41</sup>

В противовес недостаткам учебников и книг по истории литературы в отношении современной поэзии появились разные проекты антологического и энциклопедического характера.<sup>42</sup> Однако, они со своей стороны не предлагают достаточно осознанных научных принципов для структурирования и грешат другой крайностью: их материал зачастую неупорядочен и необозрим.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Например, И. Скоропанова ограничивает свой выбор авторов и произведений по мере их постмодернистичности: СКОРОПАНОВА И.С. Русская постмодернистская литература. Учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов, М.: Флинта / Наука, 2004. Ср. схожий подход у О. Богдановой, ставшей под влиянием М. Эпштейна акцент на концептуалистическое и метареалистическое направления: БОГДАНОВА О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. СПб.: СПбГУ, 2004. См. подробнее в статье Рутц в данном сборнике. – Профессионально составленный путеводитель по русской литературе: REFERENCE GUIDE TO RUSSIAN LITERATURE. Ed. by N. Cornwell, assistant editor N. Chr. London: Fitzroy Dearborn, 1998 дает лишь небольшой выбор поэтов (преимущественно принадлежащих к концептуализму и метареализму). И. Шайтанов замечает по поводу этой книги: «Однако издание – одностороннее. На всех места не хватает. Кого же мы не досчитаемся? От противного ясно: мужчин, немигрантов, недиссидентов <...> видят они русскую литературу не так, как ее видим мы» (ШАЙТАНОВ И. Дело вкуса. С.12).

<sup>41</sup> SANDLER St. Poetry after 1930. // The Cambridge Companion to Twentieth Century. Russian Literature. Ed. by E. Dobrenko, M. Balina. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 2011. С.115-134.

<sup>42</sup> См.: НОВАЯ РОССИЯ: МИР ЛИТЕРАТУРЫ. Энциклопедический словарь-справочник. Сост.: Сергей Чупринин. В 2 тт. М.: Рипол классик / Пропаганда, 2002-2003. См. также его серию «Русская литература сегодня», теперь состоящую из трех томов: ЧУПРИНИН С. Русская литература сегодня. Путеводитель. М.: Олма-пресс, 2003 (см. более новые издания: БОЛЬШОЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ. М.: Время, 2007; НОВЫЙ ПУТЕВОДИТЕЛЬ. М.: Время, 2009). ЧУПРИНИН С. Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007. ЧУПРИНИН С. Зарубежье. М.: Время, 2008. См. также: СПИСОК АВТОРОВ. <http://magazines.russ.ru/authors/>; и проект Д. Кузьмина: КАРТОТЕКА. <http://www.litkarta.ru/persons/> (июль 2012 г.) и др.

<sup>43</sup> См. изданные в новом тысячелетии справочники, содержащие и новых поэтов: РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ 20 ВЕКА. Биографический словарь. Главный ред. и сост.: П.А. Николаев. М.: Научное изд-во Большая российская энциклопедия / Изд-во «Рандеву-Ам», 2000. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. В трех томах. Под общей ред. Н.Н. Скатова. (РАН – Институт русской литературы: Пушкинский Дом). М.: Олма-Пресс Инвест, 2005. RUSSIAN WRITERS SINCE 1980. Ed. by M. Balina and M. Lipovetsky. Detroit: Gale, 2003. RUSSIAN POETS OF THE SOVIET ERA. Ed. by K. Rosneck. Detroit et al.: Gale, 2011.

Лучший обзор группировок и литературных течений 20 и 21 вв. дает, пожалуй, антологический проект *Самиздат века*, основателем которого является Генрих Сапгир;<sup>44</sup> проект непрерывно обновляется в интернете И. Ахметьевым.<sup>45</sup> Как в обычной антологии, для каждого автора дается представительная подборка текстов, сопровождаемая комментарием и библиографией. Однако объединение авторов в группы основано не столько на типологических критериях, сколько на личных связях.<sup>46</sup> Другие антологические проекты большого масштаба в последние годы выполнялись в сотрудничестве Дмитрия Кузьмина с издательством «Новое литературное обозрение»<sup>47</sup>; но и интернетовский проект «Вавилон» и последовавшая за ним «Новая литературная карта России»<sup>48</sup>, в которых также участвовал Кузьмин, старались охватить максимальный материал. Многие антологические проекты<sup>49</sup> нацелены на канонизирование определенных авторов.<sup>50</sup>

<sup>44</sup> САМИЗДАТ ВЕКА. Сост.: А. Стреляной, Г. Сапгир и В. Бахтин, Н.Г. Ордынский. Минск / М.: Полифакт, 1997.

<sup>45</sup> <http://www.rvb.ru/np/index.htm> (июль 2012 г.).

<sup>46</sup> См.: <http://www.rvb.ru/np/publication/contents.htm> (июль 2012 г.).

<sup>47</sup> См., например: НЕСТОЛИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА. Поэзия и проза регионов России. Сост. Д. Кузьмин. М.: НЛО, 2001. ДЕВЯТЬ ИЗМЕРЕНИЙ. Антология новейшей русской литературы. Сост.: Д. Кузьмин, И. Кукулин, Б. Кенжеев и др. М.: НЛО, 2004. ОСВОБОЖДЕННЫЙ УЛИСС. Современная поэзия за пределами России. Сост. Д. Кузьмин. М.: НЛО, 2004. Подход Кузьмина отличается установкой отразить современную поэзию во всей ее широте, а не дать критериев, суживающих выбор, хотя и способствующих ориентировке.

<sup>48</sup> <http://www.vavilon.ru/> (\*1997), <http://www.litkarta.ru/> (\*2007).

<sup>49</sup> Стоит отметить серию «Современная библиотека для чтения» (инициатива писателя Игоря Клеха) издательства МК-Периодика, в которой тексты главных современных течений и группировок издаются с претензией на их концепционально обдуманную презентацию. См., например: ПОЭТЫ-МЕТАРЕАЛИСТЫ: Александр Еременко, Иван Жданов, Алексей Парщиков. М.: МК-Периодика, 2002. ПОЭТЫ-КОНЦЕПТУАЛИСТЫ: избранное. Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров. М.: МК-Периодика, 2002. 10/30. СТИХИ ТРИДЦАТИЛЕТНИХ. Сост. Г. Шульпяков. М.: МК-Периодика, 2002. В этих изданиях отсутствуют комментарии, и критерии выбора не обосновываются. Кроме того, существуют антологии, изданные самими группировками с целью самопозиционирования и -канонизирования. Ср., например, факсимильное издание, сделанное неоавангардной группой ДООС (Добровольное общество охраны стрекоз): АНТОЛОГИЯ ПО. Отв. ред.: Е. Кацуба. М.: Академия Натальи Нестеровой, 2007. В этом издании собраны номера «Газеты ПОэзия» и «Журнала Поэтов» с 1995 по 2007 гг. (см.: <http://metapoet.narod.ru/poetry/poetjur9.htm>). См. также двуязычную антологию DIAPASON. Anthologie deutscher und russischer Gegenwartsliteratur / Диапазон. Антология современной немецкой и русской поэзии. Ред.: Е. Пахомова, С. Бирюков, Х. Джексон, Б. Замес, К. Кедров. М.: Академия Натальи Нестеровой, 2005, в которую, кроме членов ДООСа и Академии Зауми, вошли поэты из «Салона Классики XXI века». См. также: АЛЬМАНАХ АКАДЕМИИ ЗАУМИ. Ред. С. Бирюков. Тамбов / Москва / Халле: 2007.

Активно участвуют в канонизировании и так называемые «толстые журналы», в которых наука тесно взаимодействует с литературной критикой: в этих журналах даются ориентирующие обзоры и обсуждаются различные аспекты новейшей поэзии.

Причины неудовлетворительного положения дел надо искать не только в низком престиже изучения современной литературы, но и в малоразвитом теоретическом интересе русской филологии, в основном пренебрегающей распространенными на Западе и в Америке дискурсами других филологических дисциплин о теории истории литературы и, в особенности, о проблеме канонизации.<sup>51</sup>

В итоге можно сказать, что преобладает, с одной стороны, необозримое множество все новых авторов и сочинений, категоризация которых проводится более или менее по внешним, внелитературным факторам, а с другой стороны, суженный выбор, создающий разные «каноны» в соответствии с интересами определенных групп, а не научно обоснованными селекционными критериями отбора.

В силу сказанного, для проведения научно обоснованного проекта истории русской поэзии со времен перестройки необходимо:

1. включиться в международное обсуждение теоретико-филологических принципов составления истории литературы;

---

См. о стратегиях самоканонизации, в особенности, у представителей бывшей неофициальной литературы: WITTE G. Die Kunst der Selbstkanonisierung. // KUNSTMARKT UND KANONBILDUNG. Tendenzen in der russischen Kultur heute. Hrsg. v. E. Cheauré. Berlin: Berlin Verlag A. Spitz, 2000. С.99-117.

<sup>50</sup> См. о роли антологий и значении разных факторов литературной жизни как, например, премий, переизданий и т.д. в процессе создания и опровержения канонов: NOWAK H. Geschichte der literarischen Kommunikation. Zur Neukonzeption einer Geschichte der englischsprachigen Literaturen. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006. В частности см.: с.60-103.

<sup>51</sup> В славистике существуют единичные попытки вступления в дискурс о теории истории литературы, которые, однако, не оказали существенного влияния на практику. См., например, работы Дирка Кретшмара о сочетаемости системной теории Н. Лумана с эволюционной моделью русского формализма и структурализма (KRETZSCHMAR D. Niklas Luhmanns Systemtheorie und ihre literaturwissenschaftlichen Anwendungsfelder. Ein Überblick aus der Perspektive formalistischer und strukturalistischer Theoriebildung. // TEXTBESCHREIBUNGEN UND SYSTEMBEOBACHTUNGEN. Neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. v. D. Kretzschmar u. Chr. Veldhues. Dortmund: Projekt Verlag, 1997. С.1-41). См. ниже главку «Исследование полей». Недавно начат проект "Reconfiguring the Canon of Twentieth Century Russian Poetry, 1991-2008" (2010-2013, Professor Katharine Hodgson): <http://humanities.exeter.ac.uk/modernlanguages/russian/research/russianpoetrycanon/> (июль 2012 г.).

2. развить методологическое обоснование анализа истории современной поэзии, избегая крайностей – односторонности оценки и отказа от рассмотрения любых содержательных категорий;
3. установить применимость стратегий анализа и к диахроническому, и к синхронному описанию поэзии;
4. поощрять и систематически расширять исследования по современной поэзии, особенно произведений пока еще малоизвестных поэтов и течений.

Перед конференцией «Имидж – диалог – эксперимент: поля современной русской поэзии» стояла задача дать толчок к решению этих вопросов. В марте 2010 г. в Бернкастеле-Кузе на Мозеле, на родине Николая Кузанского, великого мыслителя эпохи Возрождения, впервые в Германии собрались филологи разных стран, чтобы обсудить состояние русской поэзии последних 30 лет. В конференции приняли участие представители как литературоведения, так и лингвистики, а также ученые, активно участвующие в литературной жизни в качестве поэтов, критиков или издателей.

## 2. Исследование полей

После формализма и структурализма проблематика теории истории литературы в славистике оказалась в тени других больших филологий, в которых теория и методология литературы продолжали активно развиваться. В конце 1960 гг. в Германии началась международная дискуссия по проблемам теории истории литературы; стимулом для этой дискуссии явилась статья германиста Ганса Роберта Яусса «История литературы как провокация литературоведения» (1967)<sup>52</sup>. Яусс предложил преобразовать формалистски-структуралистские подходы к истории литературы в сторону рецепционной эстетики и принять во внимание «историю читателя литературы». За Яуссом последовала целая волна крупных новых разработок концепций истории литературы и различные формы их критики.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> JAUB H.R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. // JAUB H.R. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M. 1970. С.144-207. Русский перевод: ЯУСС Х.Р. История литературы как провокация литературоведения. Предисл. и пер. с нем. Н.А. Зоркой. // НЛЮ. 1995. №12. С.34-84.

<sup>53</sup> См. об этом вопросе статьи в сборнике: VOM UMGANG MIT LITERATUR UND LITERATURGESCHICHTE: Positionen und Perspektiven nach der "Theoriedebatte". Hrsg. v. L. Danneberg u. F. Vollhardt in Zusammenarbeit mit H. Böhme und J. Schönert. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 1992.

Утверждение о «смерти канона»<sup>54</sup> и о принципиальной невозможности научной истории литературы<sup>55</sup>, которая ни в коем случае не может отказаться от своей конструктивной деятельности и создания «необходимых вымыслов» ("necessary fictions"<sup>56</sup>), встретило резкие возражения. Осознание неизбежности конструктивного характера и канонизации<sup>57</sup> открыло литературный дискурс для других научных дисциплин. Начали развиваться так называемые «гендерные», «культурологические» и «постколониальные» исследования в литературоведении, предлагающие, исходя из внелитературных, в том числе политических и социальных, точек зрения пересмотреть установившиеся каноны и развить новые подходы к текстам классической традиции.

В 1990 г., а в отдельных случаях еще раньше<sup>58</sup>, немецкие германисты заинтересовались теоретическими концепциями, способными установить плодотворную связь между социологией и функционалистскими подходами в литературоведении. В отличие от традиционных марксистских направлений в литературоведении, эти новые методы должны были помочь преодолеть сведение собственно эстетического полюса к социологическому.<sup>59</sup>

<sup>54</sup> См. об истории образования канонов и дискурсе о процессах канонизации в истории литературы с 1980 г.: GORAK J. *The making of the modern canon: Genesis and crisis of a literary idea*. London / Atlantic Heights: Athlone, 1991. См. там же с. 253 о «смерти канона» ("death of the canon"). В Германии дискуссия о «каноне» начинается позже, чем в США, в которых в 1980–90 гг. «войны о каноне» ("canon wars") проходили под знаменем «класса, расы, гендера» ("class, race, gender"), см.: ERHART W. *Kanonisierungsbedarf und Kanonisierung in der deutschen Literaturwissenschaft (1945-1995)*. // *KANON MACHT KULTUR. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hrsg. v. R. Heydebrand. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler Verlag, 1998. С.97-121.

<sup>55</sup> См. о критике «нарративной» и «энциклопедической» моделей истории литературы: PERKINS D. *Is Literary History Possible?* Baltimore / London: John Hopkins University Press, 1992. Репринт: 1993.

<sup>56</sup> JAUB H.R. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. С.65.

<sup>57</sup> См.: BLOOM H. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York et al.: Harcourt Brace & Company, 1994.

<sup>58</sup> Рецепция Бурдьё в филологических дисциплинах начинается в Германии статьей Йозефа Юрта: JURT J. *Die Theorie des literarischen Feldes. Zu den literatursoziologischen Arbeiten Bourdieus und seiner Schule*. // *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*. 1981. №5. С.454-479.

<sup>59</sup> В этом смысле воспринята, например, теория П. Бурдьё: "Es kann nämlich keine Rede davon sein, Bourdieu nivelliere das Spezifische von Kunst und Literatur. Eben um dieses Spezifische geht es ihm."; "Weit davon entfernt, mit allem anderen gesellschaftlichen Bereichen über einen Leisten geschlagen zu werden, definiert sich also das literarische Feld (wie alle anderen Einzelfelder) gerade durch das, was es von allen anderen Feldern unterscheidet." (EINFALT M. *Pierre Bourdieus Konzept des literarischen Feldes und das Problem des frankophonen Literaturraums*. // *WILLKÜRliche GRENZEN. Das Werk Pierre Bourdieus in*

Это, с одной стороны, системная теория Никласа Лумана<sup>60</sup>, а с другой – чуть позже адаптированная литературоведами теория о поле Пьера Бурдьё<sup>61</sup>. Хотя на сегодняшний день особенно «гендерные» и «постколониальные» исследования успели распространиться и в международной славистике<sup>62</sup>, названные социологические подходы в славистических филологических исследованиях долго оставались на периферии внимания, не оказывая заметного влияния на новые работы в области истории литературы.<sup>63</sup> Вопрос о канонизации стал актуален в славистике лишь на рубеже тысячелетий, причем изучались прежде всего последствия перестроечных радикальных изменений для литературной жизни, а собственно теоретические

---

interdisziplinärer Anwendung. Hrsg. v. M. Hillebrand, P. Krüger, A. Lilje, K. Struve. Bielefeld: transcript Verlag, 2006. С.175-196. Здесь: с.177, 178).

<sup>60</sup> LUHMANN N. Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995. См. о рецепции Лумана в литературоведении: KOMMUNIKATION UND DIFFERENZ: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft. Hrsg. v. H. de Berg und M. Prangel. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993. PLUMPE G. Epochen moderner Literatur: Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.

<sup>61</sup> BOURDIEU P. Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992. Бурдьё стал употреблять понятие поле еще в 1966 г. в своих работах о литературе (см.: JURT J. Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. С.73). См. о Бурдьё также: TEXT UND FELD. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Hrsg. v. M. Joch u. N.Chr. Wolf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005.

Кроме того, см. сопоставление теорий Бурдьё и Лумана: BOURDIEU UND LUHMANN. Ein Theorievergleich. Hrsg. v. A. Nassehi u. G. Nollmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

<sup>62</sup> См. о гендерных подходах в славистике-русистике: GENDER AND RUSSIAN LITERATURE: new perspectives. Ed. by R.J. Marsh. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. GENDER-FORSCHUNG IN DER SLAWISTIK. Hrsg. v. Jiřina van Leeuwen-Turnovcová. Wien, 2002. С.529-546. Постколониальные и культурные исследования в немецкой славистике поощряются более молодым поколением. См., например: UFFELMANN D. "Ich würde meine Nation als lebendiges Lied erschaffen". Romantik-Lektüre unter Vorzeichen des Postkolonialismus. // ROMANTIK UND GESCHICHTE. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive. Hrsg. v. A. Gall, Th. Grob, A. Lawaty u. G. Ritz. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2007, S.90-107. См. также конференцию «Внутренняя колонизация России» (Пассау, Германия, 23–25 марта 2010 г.; см. о конференции статью Г. Киришбаума в: НЛЮ. 2010. №105. <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/105/ge46.html>; июль 2012 г.).

<sup>63</sup> См. вышеназванную работу Дирка Кретшмара, а также о рецепции Лумана в России: FÜLLSACK M. 'Luhmannianstvo' – oder wie die Systemtheorie nach Rußland kam. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Theorie sozialer Systeme. // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 2000. №48-1. С.420-434. Бурдьё известен и в российской филологической среде (см. перевод: Поле литературы. Пер. с франц. М. Гронаса. // НЛЮ. 2000. 45. С.22-87, а также статьи в: НЛЮ. 2003. №60), хотя еще мало переводился.

основы образования и пересмотра канона до сих пор не получили должного внимания.<sup>64</sup>

Однако именно социологические концепции дают возможность заложить основы для описания поэзии современности, так как поэзия сегодня часто взаимодействует с различными сферами общества, которые, со своей стороны, оказывают влияние на саму литературу, особенно на литературный быт и образование канона. Положение литературной жизни после перестройки в точности соответствует принципу, определенному Бурдые для литературы всякой современности: быть полем борьбы<sup>65</sup>. Обращение к социологическим теориям облегчается их близостью к структуралистской мысли, традиция которой отличается тесной связью между теорией и современной литературной жизнью и методически осознанным подходом к описанию современной поэзии и пользуется неослабевающей актуальностью в славистике.<sup>66</sup>

Исходя из первичного значения метафоры «поле» в физике, рассматривающей его не как расположение фактов, которые можно подвергнуть классификации, а как взаимодействие сил, изменчивые соотношения которых можно определить<sup>67</sup>, Бурдые предлагает подход к описанию индиви-

<sup>64</sup> См. KUNSTMARKT UND KANONBILDUNG. См. также вышеупомянутый проект "Reconfiguring the Canon of Twentieth Century Russian Poetry, 1991-2008" (см. прим.51).

<sup>65</sup> "Das Feld der Gegenwart ist lediglich ein weiterer Name für das Feld der Auseinandersetzungen <...>. Zeitgenossenschaft als Gegenwärtigkeit in derselben Gegenwart gibt es praktisch nur in dem Kampf <...>." (BOURDIEU P. Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übersetzt v. B. Schwibs u. A. Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999. С.256).

<sup>66</sup> Актуальное значение и научную обоснованность эволюционной теории литературы Юрия Тынянова пытался доказать в свое время Кристоф Фельдхус: VELDHUES Ch. Zur Evolution der russischen Literatur im 20. Jahrhundert. // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1997. Jg.LVI. С.1-30. См. попытку развития метода описания современной поэзии в известнейшей работе-манифесте: ЯКОБСОН Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову. Прага 1921; репринтное издание // JAKOBSON R. Selected Writings. Vol.V: On Verse, Its Masters and Explorers. The Hague / Paris / New York: Mouton, 1979. С.299-354.). – Исходя из структуралистской концепции Яна Мукаржовского, философии культуры Михаила Бахтина и теории литературы Романа Ингардена немецкий славист Райнер Грюбель создал «аксиологию литературы»: GRÜBEL R. Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 2001.

<sup>67</sup> См. о генезисе метафоры поля в физике и ее употреблении в разных науках, особенно в социологии и психологии: LÜCK H.E. Die Feldtheorie und Kurt Lewin. Eine Einführung. Weinheim: Psychologie Verlags Union, 1996. С.7-12. MARTIN J.L. What Is Field Theory? // American Journal of Sociology. 2003. Vol.109. №1 (July). С.1-49. Здесь: с.5, 8: Само поле есть потенциальная возможность возникновения и взаимодействия сил; Бурдые соответственно говорит о «поле сил». См. там же об общих недостатках теорий, опирающихся на понятие поля, с.9-10.

дуальных констелляций и их подвижных процессов образования и превращения.<sup>68</sup> Его теория позволяет показать объективные соотношения не только на социальном, но и в некоторой мере на эстетическом уровне и определить степень общественной значимости феноменов выбранного для изучения поля. Теория Бурдьё отличается близостью к практике самой литературной жизни, из которой, как он сам не раз подчеркивал, индуктивным образом можно выделить генезис, состояния и преобразования конкретных констелляций феноменов поля. Появляется возможность учитывать индивидуальные эстетические особенности и историческую изменчивость искусства и литературы, влияние факторов разного типа, связанность с контекстами, даже плюрализм подходов и точек зрения оценки и интерпретации. Относительно поля поэзии Бурдьё подчеркивает ее автономность, исторически обретенную во время модернизма и отличающую поэзию от нарративных и драматических жанров, например, в том, что относится к ее полной или, по крайней мере, относительной независимости от влияния экономики.

Пьер Бурдьё предложил полезный инструмент для пояснения условий и процессов позиционирования как в литературной жизни, так и в науке, и к определению степеней автономности отдельных полей и их взаимосвязи с другими полями, такими как воздействие поля экономики или политики на поле литературы. Его наблюдения над борьбой «ортодоксии» или установившейся традиции с «ересью»<sup>69</sup> новаторов во многом убедительно проясняют процессы канонизирования и расширяют формалистские воззрения на эволюцию литературы на основе дифференцирующего качества<sup>70</sup>, выде-

---

<sup>68</sup> Юрт определяет преимущества теории полей для анализа литературы Бурдьё таким образом: "Die Feldtheorie nimmt den historischen Autonomisierungsprozeß der Literatur ernst und versucht, die literarische Produktion zu erklären aus der Dynamik der Auseinandersetzung der Kräfte im Feld, die entweder die bestehenden literarischen Normen verteidigen oder sie in Frage zu stellen trachten. Durch das Postulat einer Korrelation zwischen dem Habitus der Akteure und den Strukturen des Feldes wird die Antinomie zwischen einer subjektzentrierten und einer systemdeterministischen Sichtweise überwunden. Die Strukturen des Feldes werden aber nicht als transhistorische Universalien gesehen, sondern erscheinen stets als ein Produkt einer historischen Konfiguration" (JURT J. Vorwort. // JURT J. Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. С.IX-XI. Здесь: с.IX). Йох и Вольф подчеркивают, что, согласно Бурдьё, анализ должен исходить, в отличие от других социологических теорий литературы, именно из отдельного художественного произведения (JOCH M. / WOLF N.Ch. Feldtheorie als Provokation der Literaturwissenschaft. // TEXT UND FELD. С.1-24. Здесь: с.13).

<sup>69</sup> Бурдьё в данном случае адаптирует религиозно-социологические воззрения Макса Вебера (ср. JURT J. Das literarische Feld. С.85).

<sup>70</sup> См. Бурдьё о том, что в поле искусств «быть» значит «отличиться» (BOURDIEU P. Die Regeln der Kunst. С.379). Ср. также: SCHUMACHER F. Bourdieus Kunstsoziologie. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2011. С.143.



ленного еще Бродером Кристиансенем, в сторону историчности и социальной условности.

Однако, с точки зрения герменевтического подхода к литературе, до сегодняшнего дня распространенного в славистике, теория Бурдьё имеет и проблематичные черты. В концепции Бурдьё принципы прерывности, преобразования и творческой индивидуальности отодвигаются на задний план, их значение отрицается. Зато подчеркивается роль обезличенных, общих и системных факторов и их определяющее влияние, дающее независимость от субъективных вкусов и точек зрения. Но и теория Бурдьё исходит из мировоззренческой позиции и не избегает субъективного фактора, принципиально скрывающегося в каждом, даже чисто математическом подходе: выбор аксиом, на которых строится теория, всегда предполагает личный акт утверждения.

Ограничимся одним примером спорной презумпции Бурдьё<sup>71</sup>: агонем, который, как прежде в формализме понятия системы и эволюции, подразумевает его концепция полей. Теорию Бурдьё, в общем, можно охарактеризовать как *структуральный нео-социал-дарвинизм*, так как, согласно его учению, развитие полей происходит в форме «борьбы за признание»<sup>72</sup>, за которой скрывается «борьба за выживание или существование» (Мальтус, Дарвин), поднятая на более высокий уровень культуры. Бурдьё гипостазировывает борьбу в качестве инвариантного «механизма» для создания структур полей. Можно привести все те же аргументы, которыми уже возражали Дарвину, начиная с известного сочинения Петра Кропоткина «Взаимопомощь как фактор эволюции» (1902 г.), и которые получили новую жизнь в

<sup>71</sup> Чаще всего находится в фокусе критиков ключевое понятие Бурдьё «габитус», к которому он сводит художественное произведение, основанное, по его мнению, как на приобретенных навыках и знаниях, так и на конкретной констелляции в точке пересечения релевантных полей. Понятие «габитус» исключает самосознательного, тем более творческого субъекта действия (творчество сводится к выполнению лишь «пробелов», ставших заметными, а субъект – к «воплощению и интериоризации культурных порядков»); RECKWITZ A. Habitus oder Subjektivierung? Subjektanalyse nach Bourdieu und Foucault. // PIERRE BOURDIEU UND DIE KULTURWISSENSCHAFTEN. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens. Hrsg. v. D. Süber, H. Schäfer, S. Prinz. С.41-61. Здесь: с.42). Ср. также: Bourdieu "läuft damit Gefahr, den sozialen Raum als in seiner Beharrlichkeit durch Handeln nicht signifikant zu verändernde und von kritischen und selbstreflexiven Praktiken unabhängige Struktur zu hypostasieren" (CELIKATES R. Zwischen Habitus und Reflexion: Zu einigen methodologischen Problemen in Bourdieus Sozialtheorie. // WILLKÜRLICHE GRENZEN. С.73-90. Здесь: с.85). Проблематично также его принципиальное отрицание герменевтики литературы. См. недавнее обновление литературоведческой герменевтики у Перапа Тепе: ТЕПЕ Р. Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich. Würzburg: Verlag Königshaus & Neumann, 2007.

<sup>72</sup> BOURDIEU P. Die Regeln der Kunst. С.254. Ср.: "Eine neue Kunstrichtung kann damit nur in Auseinandersetzung und in Abgrenzung gegen die vorherrschenden etablierten Normen entstehen." Ср. также: SCHUMACHER F. Bourdieus Kunstsoziologie. С.141.

юбилейном году «Происхождения видов».<sup>73</sup> Так и литературная жизнь не исчерпывается «борьбой», а спокойно развивается как вне социальных связей ее участников, пишущих, например, в изоляции, так и в неагональных формах продолжения, имитации, адаптации или, не в последнюю очередь, диалога.<sup>74</sup>

Выход из указанной опасности, возникающей при некритичном применении теории Бурдьё к истории литературы, состоит в том, чтобы определить ту область, к которой теорию Бурдьё можно применить продуктивно: это область всех социально и конкретно мотивированных отношений литературной жизни. Однако, надо иметь в виду, что эта установка освещает не все участки литературного ландшафта и не может претендовать на роль всеобъясняющего принципа. Кроме того, она отражает литературный ландшафт лишь с одной точки зрения и оставляет другую, не менее важную, в стороне: установку на набор чисто эстетических соотношений, для определения и описания которых нужны средства, которых социолог Бурдьё не может предоставить.

По этим причинам в основу конференции и сборника ее материалов вместе с понятием поля в смысле Бурдьё легло еще другое понятие о поле в его более широком и метафорическом смысле: поля понимаются и как сегменты большого и необозримого пространства поэзии, основанного не на литературно-социальных, а на смысловых и эстетических соотношениях, которые носят скорее типологический, чем генетический характер.

Понятие поле применялось уже раньше к типологизации русской поэзии: при помощи системы координат, оси которой определены степенями разрушения-сохранения, формы стихотворения с одной стороны, а с другой – его языка, Владислав Лен выделил четыре подполя общего поля поэзии, позволяющие установить типологическое место стихов, степени их сходства или различия. Однако, подход Лена исключает другие категории, дающие более содержательное описание ландшафта поэзии.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> См. подробнее: ТРАПЕЗОВ О.В. Дарвинизм и уроки российской практической селекции. // Вестник ВОГиС. 2009. Т.13. №2. С.249-297. Здесь: с.251-252. См. критику агонального принципа в теории Бурдьё: MARTIN J.L. What Is Field Theory? С.31-32.

<sup>74</sup> Подчинение мысли Бурдьё под «теорию конкуренции и соревнования современного общества» – «эвристическая и методологическая проблема» (LANGENHOHL A. Die Reflexivität Pierre Bourdieus: Soziologische Objektivität wider die Kulturwissenschaften. // PIERRE BOURDIEU UND DIE KULTURWISSENSCHAFTEN. С.319-338. Здесь: с.335). Цанер показывает на примере поп-арта границы теории Бурдьё, развитой на основе автономного вида искусства модернизма, но оказавшейся неспособной для изучения более новых, особенно постмодернистских явлений. Ср. ZAHNER N.T. Die heterogene Praxis des Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld. Eine Herausforderung für die Kulturtheorie Pierre Bourdieus? // PIERRE BOURDIEU UND DIE KULTURWISSENSCHAFTEN. С.253-273. Здесь: с.266.

<sup>75</sup> ЛЕН В. Древо русского стиха.

За несколько лет до Лена Виктор Кривулин (под псевдонимом А. Каломиров) предложил описание современной ему поэзии (тогда поэзии 1960–79 гг.) с помощью более содержательных принципов, претендующих на выявление специфики поэзии этого временного отрезка в ее целостности:

Менее очевидно, что новейшая русская поэзия, несмотря на аморфность и противоречивость – явление целостное, имеющее единые исторические предпосылки, обладающее определенными чертами «большого стиля».<sup>76</sup>

Факт, что аспекты, которые Кривулин изучает в поэзии 1960–79 гг., также оказались в центре внимания исследователей данного сборника, не столько удивляет, сколько наглядно показывает внутреннюю связь постперестроечной поэзии с поэзией андерграунда, наследницей которой она стала. Это, во-первых, изучение изменений «образа поэта», т.е. *имиджа*. Во-вторых, в статье Кривулина заложена категория *диалог*, относящаяся как к изменениям отношений поэзии к адресату, так и к взаимосвязям поэтов друг с другом, а также с традицией<sup>77</sup>, особенно с течениями Серебряного века, как акмеизм, футуризм и обэриуты. В-третьих, Кривулин выделяет выход поэзии за пределы разных форм и норм, мотивированный особым положением неподцензурной поэзии, сознательно отмежевывающейся от догм официальной литературы:

Неподцензурная русская поэзия 60-х годов в историко-культурном отношении выполняла чисто негативную функцию: она «открывала» целые области культуры, слои быта, табуированные, исключенные из словесного бытия в литературе подцензурной.<sup>78</sup>

Преодолению всяких форм признанных границ лежит в основе понятие *эксперимент*, которое можно также отнести к «революции поэтического языка», произошедшей «за последние 20 лет <т.е. до 1979 г., Х.Ш./М.Р.> в неподцензурной поэзии»<sup>79</sup>.

Михаил Эпштейн в своем обзоре современной поэзии 1980 гг. установил разные «поэзии»<sup>80</sup> на основе групп конкретных признаков, характерных

<sup>76</sup> КАЛОМИРОВ А. <Кривулин В.> Двадцать лет новейшей русской поэзии.

<sup>77</sup> Ср.: «Для поэтов последних тридцати лет трудно найти такой принцип, такую тенденцию, которые объединяли бы всех сразу. Пожалуй, единственное, что может быть общим, – это отношение к традиции» (БЕЛЯЕВА Н.В. Взгляд на современную поэзию. // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2009. №2. С.111-126. Здесь: с.111-2. [http://www.terrahumana.ru/arhiv/09\\_02/09\\_02\\_11.pdf](http://www.terrahumana.ru/arhiv/09_02/09_02_11.pdf); январь 2012 г.).

<sup>78</sup> КАЛОМИРОВ А. <Кривулин В.> Двадцать лет новейшей русской поэзии.

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> Эпштейн строит свою типологию современной поэзии 80-х гг. (статья датирована 1987 г.) на отношении к языку (ср.: «<...> современную поэзию можно определить как "учебник языка", порождающую модель возможных синтаксических и семантических миров»; ЭПШТЕЙН М. Каталог новых поэзий. С.195 и 196), устанавливая десять типов на основе различения «левой» и «правой» частей «спектра» отношений к языку. К сожалению, он не дает более подробного описания своих критериев и установления их

для некоторой поэтологической установки. Категории, напротив, отличаются выделением лишь одного отвлеченного признака. Преимущество типологического подхода можно увидеть в том, что отвлеченные категории способны, с одной стороны, сопоставить друг с другом разные конкретные формы их осуществления как в синхронном, так и диахронном разрезе, а с другой – позволяют избежать сужения анализа, сведения его к частным чертам.

С помощью категорий становится возможным выявить особенности как единичных явлений, так и более широких отрезков поэтического ландшафта. Можно, например, отнести одного поэта, даже одно и то же стихотворение одновременно к разным категориям и тем самым открыть сходства и различия как между близкими в социальных и эстетических отношениях, так и более отдаленными друг от друга поэтами и текстами на разных уровнях.<sup>81</sup> Эти сходства и различия, со своей стороны, позволяют выделить более конкретные признаки, которые характерны одновременно для множества поэтов или текстов, не имеющих ничего общего друг с другом ни в плане социальных связей, ни в плане осознанной поэтики, т.е. признаки с парадигматическим значением и, в диахронном разрезе, их сдвиги.<sup>82</sup>

---

бранных десяти поэтологических типов (сам он их называет «поэзиями»), в которые, очевидно, входят все-таки не только языковые признаки: «Такова левая часть спектра современных поэзий, тяготеющая, условно говоря, к антиискусству; sic!>ву, к языковой диверсии. Перейдем к правой части, тяготеющей к сверхискусству, к языковой утопии» (там же. С.194).

<sup>81</sup> Это свойство типологического подхода подчеркивает и Эпштейн: «Данный список можно было бы продолжить еще десятком или даже сотней поэзий. Многие из них прекрасно уживаются в творчестве одного поэта» (ЭПШТЕЙН М. Каталог новых поэзий. С.195).

Дмитрий Кузьмин оценивает концепции Лена и Эпштейна как «две наиболее масштабные попытки классификации новейших русских авторов», а выше указанную статью Кривулина справедливо хвалит за то, что «многие его положения до сих пор сохраняют историческую и методологическую ценность» (Кузьмин Д. Русская поэзия в начале XXI века. С.5). Сам Кузьмин предложил обзор современной поэзии, определяя «основные проблемы и тенденции современной русской поэзии» и ограничиваясь «эмпирическим описанием положения дел, минимизировав собственные концептуализации». Однако, не изложив своих критериев выбора и оценки, Кузьмин впадает в субъективность. Несмотря на это, обзор Кузьмина имеет свои достоинства. Он выделяет некоторые главные линии поэзии современности, исходящие как из наследия Серебряного века (Кузьмин, как и другие до него, выделяет акмеизм и футуризм, а также ОБЕРИУ), так и из новых европейских течений. Удивляет, что он исключил из своего обзора, например, такое заметное течение, как неоавангард, и явно недооценивает «женскую поэзию» (ср. статьи Кукулина и Сандлер в данном сборнике).

<sup>82</sup> Кривулин описал в своей статье, каким образом составление антологии вело к узнаванию совместных парадигм, связующих поэтов, изолированных друг от друга в иных отношениях: «В каком-то смысле писать после "Лепты" стало трудней: сборник,

Такие фрагментарно восстанавливаемые сети взаимоотношений на уровне чисто литературно-эстетических категорий сосуществуют с полем поэзии в социологическом смысле и нередко идут вразрез с ним. В задачи историка литературы входят оба подхода – дать зарисовку ландшафта поэзии как на исторически-социальном, так и на чисто литературно-эстетическом уровнях и определить их внутреннюю связь. Статьи этого сборника обращаются к обоим подходам, но преобладает второй.

Предложенные в данном сборнике четыре категории изучения поэзии: *поля* (в двойном, вышеуказанном смысле), *имидж*, *диалог*, *эксперимент*, безусловно, не претендуют на полноту и не исчерпывают предмет исследования, но продуктивность выбора этих векторов для изучения современной поэзии в ее связи с доперестроечной традицией станет ясна из исследований данного сборника.

### 3. Результаты

Разбиение сборника на разделы основано на вышеизложенных четырех ключевых понятиях. В первый раздел сборника вошли статьи, посвященные вопросам методологии или конкретному изучению полей современной поэзии с точки зрения литературно-социологических теорий, и статьи, рассматривающие синхронные или диахронные части поэтического ландшафта с определенной типологической или парадигматической установкой. В последующих трех разделах с названиями *имидж*, *диалог*, *эксперимент* рассматриваются типологические взаимоотношения в пространстве современной поэзии, независимые от конкретных социальных или литературных связей. Они позволяли развить первые гипотезы о главных парадигмах в поэзии после перестройки. Общим для этих категорий описания является то, что они отличаются установкой на коммуникативный акт и тем самым подтверждают деятельностный и даже общественно-социальный характер современной поэзии.

Первый раздел сборника *Поля* открывается статьей Марион Рутц, предлагающей для изучения современной поэзии соединить в литературно-социологический метод результаты исследования канона с теорией Бурдые. Исходя из этого, она подвергает анализу, с одной стороны, изложение современной поэзии в учебниках, историях литературы и научных журналах, а с другой – процессы канонизирования поэзии в современной литератур-

---

сведя воедино стихи самых, казалось бы, разных поэтов, совершенно неожиданно (и для самих составителей) обнаружил присутствие похожих, повторяющихся мотивов, образов, обилие аналогичных ритмических ходов, синтаксических конструкций и словосочетаний, изблюбленных не одним-двумя-тремя, а сразу десятью-двадцатью поэтами» (КАЛОМИРОВ А. <Кривулин В.> Двадцать лет новейшей русской поэзии).

ной жизни, особенно в литературных журналах. В целом работа Рутц ставит острые вопросы теоретического и методологического характера.

В противовес литературно-социологическому подходу Рутц Виллем Вестстейн, наоборот, подчеркивает значение чисто эстетических факторов для создания канона. Он предлагает по примеру проекта опроса «экспертов» «110 к 10 с чем-то»<sup>83</sup>, осуществленного Вяч. Курициным, минимальный канон 10 поэтов «Бронзового века (1980-2010)». То есть определяются 10 авторов, которые исключительно благодаря эстетическим качествам своих стихов, выделяющихся в сопоставлении с поэзией предыдущих эпох, смогли бы заинтересовать историка литературы отдаленного будущего. Кроме того, Вестстейн выявляет два полюса эстетического диапазона в поэзии «Бронзового века»: авангард и мистико-религиозную установку. В то же время ряд авторов данного сборника называют, впрочем, еще и другие гравитационные полюсы, позволяющие описывать поэзию этого периода не на биполярной шкале, а как полицентрическое поле, похожее на лабиринт.

Последующие статьи Сергея Бирюкова и Валерия Гречко – посвящены неоавангарду, имеющему длительную историю становления с отдельными фазами и представляющему собой сложное поле, подразделяемое как по группировкам, так и по эстетическим признакам. Бирюков, один из главных поэтов и теоретиков неоавангарда, описывает становление поля с 50-х гг. до современности и подчеркивает, с одной стороны, рецепцию классического авангарда, а также отграничение неоавангарда от своего предтечи, а с другой – его растущую интернационализацию. Гречко делает акцент на эстетических доминантах этого поля, которые он видит в усилении синтаксических, комбинаторных и прагматических аспектов. Причем, по его мнению, семантические глубинные пласты, развитие которых было характерно для Велимира Хлебникова, высоко чтимого в неоавангарде, отодвинуты на задний план.

Ольга Северская изучает метареализм, который, согласно ее исследованию, образует по эстетическим признакам одно когерентное поле. Из стихов и теоретических текстов А. Драгомощенко, А. Парщикова и С. Соловьева исследовательница пытается извлечь общую для них метапоэтику. Она характеризует метареализм как лингвофилософию в поэтической форме, ключевые концепты которой – отношения человека с текстом и языком, игра и связанные с ней мотивы. В основу метапоэтики метареализма легли, по ее мнению, центральные идеи философского (особенно французского) постмодернизма.

Илья Кукулин и Стефани Сандлер проводят анализ форм и стадий развития «женской поэзии» с 1980-х гг. Кукулин устанавливает поле «женской

<sup>83</sup> См.: <http://www.guelman.ru/slava/10/10p.htm> (июль 2012 г.): 110 «экспертов» («сто с лишним») должны были назвать 10 поэтов.

поэзии» при помощи как социологических, так и поэтических принципов. Новая «женская поэзия», возникновению которой в России не предшествовало общественно-политическое феминистское движение, связана с образованием политического сознания именно в частной жизни. Кукулин различает «три волны», совпадающих со сменой поколений: первая волна настроена еще эссенциалистически и направлена на защиту женских прав. Последующие волны уже антиэссенциалистичны и выдвигают на передний план, с одной стороны, интимность и революционность, а с другой – расширение женской точки зрения на общую гендерную проблематику. Сандлер, напротив, выделяет один главный аспект, позволяющий говорить о женской поэтике и связывающий русскую женскую поэзию с международной, особенно американской, что демонстрируется на основе сопоставления стихов русских и американских поэтесс. Особенность женской поэтики исследователь видит в превращении женщины из объекта видения в его субъект, что объясняет разные стратегии визуализации и их функции как особого инструмента познания мира<sup>84</sup>.

Последующие три статьи представляют собой попытки изучения полей без установки на преимущественно литературно-социологические или собственно эстетические аспекты. Ренета Божанкова составляет картографию современной поэзии на основе локализации и форм презентации в интернете. Наталия Азарова предпринимает типологическое исследование не только употребления философских понятий и терминов, но и поэтических форм их осмысления в поэзии второй половины 20 в., вплоть до сегодняшнего дня. Она выделяет фазы, обусловленные также сменой поколений. Валерий Демьянков предлагает анализ лексического поля «эстетических выражений»: на основе корпусов современной поэзии 20 и 21 вв. он рассматривает употребление лексем *преlestь* / *преlestный* и констатирует изменения в сопоставлении с их употреблением в 18 и 19 вв.

Михаил Одесский обращает внимание на поле поэзии, маргинальность и незаметность в литературной жизни которого связаны с его признаками, так как эта поэзия предпочитает сферу интимной частной жизни и ауру непрофессиональности, сознательно соблюдая – особенно в советское время – дистанцию от официальных, а также неофициальных учреждений литературного быта. Это так называемая «университетская поэзия». В качестве представителя этого особого поля Одесский представляет известную лишь в узких кругах поэтессу Ирину Ковалеву и рисует индивидуальный про-

---

<sup>84</sup> В других статьях данного сборника (Зубова, Суховой) также отмечена тенденция к пониманию поэзии в качестве инструмента познания, восходящая к авангарду и его теоретическому осмыслению в формализме и обновленная еще «неподцензурной поэзией», как пишет Кривулин в 1979 г. (ср. «"Вторая" литература, достроив картину языка и обнаруживаемого через язык мира», КАЛОМИРОВ А. <Кривулин В.> Двадцать лет новейшей русской поэзии).

филь ее творчества. Статья Одесского демонстрирует, что всякая попытка установления поля является средством для выявления связей с контекстами и углубленного понимания индивидуального творчества, задача, решением которой социологические подходы обычно пренебрегают.

Второй раздел *Имидж* посвящен формам и стратегиям поэтической самопрезентации, зарождающейся еще в романтизме и модернизме и играющей в послеперестроечной поэзии все более возрастающую роль. Имидж направлен не только на самопозиционирование в поле, для чего используются, например, привлекательные для СМИ скандалы, но и является носителем идеологических позиций и выражением мировоззрения автора, расширяющим и усиливающим метапоэтическую саморефлексию субъективности, характерной для лирических жанров. Само отношение между «образом поэта» и его стихами постоянно подвергается изменениям, переломы которых позволяют выявить парадигматические сдвиги, как точно отметил еще в 1979 г. В. Кривулин<sup>85</sup>.

Владимир Белоус открывает этот раздел списком типологических черт, характеризующих поэтическое выражение самосознательной субъективности в поэтических публикациях за 2009 и 2010 гг., без различия принадлежности поэтов к социальным или поэтическим группам. К выделенным им признакам относятся прежде всего обытовление и сведение к повседневности, профанация, виртуализация, а также установка на физиологичность и фрагментарность субъекта. Татьяна Алешка изучает, напротив, образы сознательно созданной самопрезентации, направленные, в основном, на позиционирование в поэтическом поле. Для создания имиджа используют «смешанную технику», включая различные социальные роли, медиа и СМИ. Особенно характерны для современной поэзии, согласно автору, устные формы самопрезентации.

В следующих трех статьях этого раздела рассматриваются индивидуальные примеры образования имиджа, традиционные типы поведения и модели поэта и функций имиджа, которые оказываются не столько средствами самопозиционирования, сколько реакциями на исторические кризисы и переломы. Ирина Градинари показывает, как Андрей Вознесенский обновляет романтическую модель поэта-пророка (*poeta vates*) с целью укрепления своей позиции лидера в поле и послеперестроечной поэзии, при этом ироническое преломление самоинсценировки отсутствует. Совершенно другой подход находим у Елены Фанайловой и Дмитрия Пригова, создание имиджа которых отличается критическим и ироническим отмежеванием как от истории, так и от самих себя. Марк Липовецкий открывает первообраз лирического субъекта со своей «негативной самоидентификацией».

---

<sup>85</sup> Кривулин рассматривает смену парадигм поэзии с 1960-ых гг. также в отношении к переломам в «образе поэта» (*image*), см. КАЛОМИРОВ А. <Кривулин В.> Двадцать лет новейшей русской поэзии.



фикацией» у Фанайловой в так называемом *homo sacer*. Эту высокоироническую инсценировку следует понимать как поэтический ответ поэтессы и на личные, и на исторические катастрофы. Схожим образом Пригов развивает свои имиджи как «самозащиту от истории», причем он, как утверждает Райнер Грюбель, обращается к модели трикстера. Эти три статьи показывают, что имидж направлен на коммуникативный акт и образуется в обращении как к культурной традиции, так и к современной исторической ситуации.

Вопреки распространенному мнению о монологичности поэзии, восходящему к Михаилу Бахтину<sup>86</sup>, *диалог* есть другая главная категория, развитие форм которой типично для поэтического ландшафта современности. Диалог в современной поэзии проходит, с одной стороны, в интертекстуальных отношениях с традицией, воспринятой как «другое» современности. Ироническая дистанция, преломление и трансформация характерны для современного поэтического диалога с традицией, как наглядно показывает Моника Спивак на примере творчества Сергея Тихомирова. С другой стороны, диалог связан с установкой поэзии на коммуникативные функции и разные формы «обращенности» поэзии (например, к читателям, другим поэтам, даже к Богу).

Давняя традиция городских текстов, особенно «петербургского» и «московского», жива в современной поэзии. Эдит Клус и Массимо Маурицио изучают различные формы продолжения «московского текста» у Дмитрия Пригова и Андрея Родионова: первый превращает московские литературные мифы посредством юмористической пародии в метатекст, а Родионов обращается к маргинальным московским окраинам, которые предстают как поэтический антимир и символ разрушенных исторических утопий.

Но и «петербургский текст» продолжается рефлексивно. Согласно Катрине Келли, в современной поэзии традиция преломляется и обновляется формами «обывовления», которые отмечаются как довольно распространенный в поэтических текстах признак и в других статьях сборника (см. Белоус, Табачникова, Степанов). Генрих Киришбаум описывает трансформацию одной маргинальной части «петербургского текста» у Марии Каменкович, вписывающей в него свое православное мировоззрение.

Другие статьи этого раздела посвящены формам диалогичной обращенности в современной поэзии. Марко Саббатини характеризует Виктора

---

<sup>86</sup> См. БАХТИН М.М. Слово в романе. // БАХТИН М.М.: Собрание сочинений. Т.3: Теория романа. Ред. тома: С.Г. Бочаров, В.В. Кожин. М.: Языки славянских культур. 2012. С.9-179. В частности: с.29-53 (Гл. III: Слово в поэзии и слово в романе). См., например, с.38: «В поэтических жанрах в узком смысле естественная диалогичность слова художественно не используется, слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. Поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово.»

Кривулина как поэта, считающего диалогичность главным качеством человека. Сам Кривулин осуществляет диалогичность в своей поэзии с помощью связи между высокой традицией и новой поэтикой тривиальной повседневности. Поэзия Елены Шварц, как показывает Хенрике Шталь, пронизана диалогичностью на разных уровнях текста, начиная с персонажей «я» и «ты» и кончая (абстрактным) читателем. Ее основной принцип постоянных трансцендентирований направлен на скрытого адресата текста, в котором все сливается: на Бога. Ольга Седакова также делает диалогичность ведущим поэтическим принципом своей поэзии. Диалог мотивирует и ее переводческую деятельность, как демонстрирует Кетеван Мегрелишвили в анализе поэтического перевода стихотворения Пауля Целана «Псалом». Для Татьяны Вольтской диалогичное начало не только определяет ее отношение к главному ее учителю Иосифу Бродскому, но, по наблюдению автора статьи Ольги Табачниковой, и лежит в основе выбора основного сюжета ее лирики: любви.

Понятия «имидж» и «диалог» подчеркивают коммуникативное измерение поэзии, на развитие, преобразование и обновление которого также направлена третья выбранная категория: *эксперимент*. Творческое изменение форм коммуникации в поэзии тесно связано со смещением и преломлением норм и границ. Расширение и изменение жанровых границ, а также взаимодействие с различными сторонами жизни и эксперимент над разными уровнями и функциями языка (прежде всего – лексикой и грамматикой) отмечаются и в творчестве авторов, не принадлежащих к неоавангарду в узком смысле.

Экспериментальные игры с языком в новейшей поэзии часто приобретают, как пишет Наталья Фатеева, метатекстуальный характер. Эти игры способствуют осознанию имагинативного характера всякой действительности и ее постоянной изменчивости. Согласно Эмили Ткаченко, подвижные трансформации смысла специфичны для формы пуанта в новосозданном, экспериментальном жанре «танкетки», отличающемся установкой на рецепиента и развивающем медитативную функцию.

Тенденция к процессуальному восприятию мира делает особенно привлекательным связь поэзии с музыкой, которая играет в поэзии и поэтике современности важную роль. Пример новой формы взаимодействия поэзии и музыки представляет собой творчество Елизаветы Мнацакановой. Как подчеркивает Владимир Фещенко, поэтесса соединяет музыку и поэзию в новом гибридном жанре таким образом, что они не сливаются, а взаимодействуют друг с другом, сохраняя свои специфичные признаки. Процессуальность и вариационность, направленные на создание подчеркнуто индивидуального стиля в единичных окказиональных конstellляциях, характерны также для лирики Веры Павловой, как показывается в статье Натальи Кузьминой. Кузьмина сравнивает издание одной книги поэтессы, имитирующее рукопись, с ее переизданием по-новому в обычной типограф-

ской форме и устанавливает, что каждое издание основано на своих собственных композиционных принципах. Прообраз этой целостности – музыка, по примеру которой создаются все новые варьирующиеся формы поэтической полифонии.

Дарья Суховой и Людмила Зубова исследуют специальные эксперименты с языком, особенно с лексикой (Генрих Сапгир) и грамматикой (Евгений Клюев), которые свободно преображаются и придают поэзии характер ребуса. Исходя из формалистского понятия остранения, исследователи усматривают функцию этих языковых экспериментов в побуждении к новому ощущению и видению мира. Как показывает Александр Степанов, гибридный характер, созданный при помощи приемов монтажа и контаминации гетерогенных элементов, областей и дискурсов и подчеркивающий ребусный характер и автономность текстового мира, присутствует и в творчестве Инны Кабыш. Схожий подход характерен для Светланы Кековой, на примере творчества которой Виллем Вестстейн выявляет принцип, лежащий в основе всех экспериментов: стремление к созданию не только высокоиндивидуального стиля, но и языка.

Три категории *имидж*, *диалог*, *эксперимент* почти во всех статьях присутствуют в какой-то форме. Эти пересечения указывают на доминанту, которая, несмотря на социологические или эстетико-поэтические различия, определяет почти все поле современной поэзии: на ее коммуникативно-прагматическую функцию. Довольно часто наблюдаются попытки *заменить акты, действия*, характерные для других полей, самой поэзией. Так существует достаточно много примеров стихов, нацеленных на то, чтобы заменить собой, т.е. самим актом творчества стиха, некий религиозный, политический или социальный акт; иногда стихам присуща некоторая форма перформативности. Это позволяет говорить о развитии *поэтической праксеологии*. Этой функцией оказываются наделены многие современные стихи, которые при этом могут по форме и смыслу далеко расходиться между собой. Корни этой праксеологии можно проследить в глубине истории, но имеется качественное отличие от традиций как романтизма, так и модернизма: стихи стали претендовать на *реальную, а не только на игровую* замену под знаком метафорического «как бы» и тем самым выходят за пределы искусства, одновременно не лишаясь эстетической функции и тем самым эстетической автономности, потому что практические действия выполняются лишь посредством эстетической функции. Эта функция особенно ярко стала восприниматься в самое последнее время как в художественных, так и поэтических акциях, поддерживающих «снежную революцию».

Коммуникативная установка часто осознается как таковая, так что многие тексты обладают метарефлексивным характером. Прагматика и метарефлексия основаны на неснимаемых дистинкциях, взаимоотношения между которыми влекут за собой как полицентричность и утверждение множества равноправных индивидуальностей, так и разные формы процессуальности

и изменчивости. Именно такие качества были выявлены во многих статьях (Шталь, Фатеева, Кузьмина, Ткаченко) как поэтические доминанты современной поэзии.

Названные категории указывают на еще одну типичную черту современной поэзии: в нее часто вписан поэтологический пласт<sup>87</sup>, в котором осознаются условия возникновения стихов, литературные приемы и стратегии, а также цели для удостоверения собственной эстетической специфики. Вопросы поэтики или поэтологии неслучайно прозвучали во многих статьях сборника (Северская, Орлицкий, Липовецкий, Грюбель, Саббатини, Шталь, Мегрелишвили, Фещенко, Кузьмина, Суховой, Степанов).

---

<sup>87</sup> В Германии после объединения ГДР с ФРГ неслучайно возникло заметно больше поэтологических стихотворений, так как в переходные периоды особенно актуальны самоудостоверения в собственной позиции как в обществе, так и в самой литературе: RUDOLF F. *Poetologische Lyrik und politische Dichtung. Theorie und Probleme der modernen politischen Dichtung in den Reflexionen poetologischer Gedichte von der Aufklärung bis zur Gegenwart.* Frankfurt a.M.: Verlag Peter Lang, 1988. С.3, 8; см. также: HILDEBRAND O. *Einleitung. // POETOLOGISCHE LYRIK VON KLOPSTOCK BIS GRÜNBEIN. Gedichte und Interpretationen.* Köln / Weimar / Wien: Böhlau / UTB, 2003. С.1-15, здесь: с.7-9). Нарастание поэтологической рефлексии в Европе в 20 в., и, в частности, в переломное время конца 1980 гг., было отмечено не раз. Согласно Вальтеру Хинку, для поэзии модернизма характерна поэтологическая установка ("daß fast in jedem Gedicht, auf offene oder verborgene Weise, ein Stück Selbstbespiegelung und damit ein Stück poetologische Lyrik ist"; ср. HINCK W. *Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1985. С.65). Ингмари Варнке замечает нарастание «мета-поэзии» после второй мировой войны не только в англо-американской литературе (см.: WARNKE I. "It enters the dark hole of the head". *Poetologische Lyrik als Wegweiser aus der Gattungskrise.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003. С.1). В немецкой поэзии времен воссоединения Германии на ту же тенденцию указывает: OWEN R.J.: *The poet's role. Lyric responses to German unification by poets from the GDR.* Amsterdam / New York, NY: Rodopi, 2001. С.6.– О русской поэзии последних 30 лет пока нет подобных работ, посвященных вопросу развития и возможных изменений в поэтологических как художественных, так и теоретических или прагматических сочинениях. Причину этого положения исследований может заключаться в том, что понятие и термин «поэтология», широко используемые в немецкоязычном литературоведении, не эталонированы в русском литературоведческом дискурсе. Например, термин поэтологическая поэзия / лирика еще отсутствует в литературоведческих словарях и справочниках и весьма редко встречается. Кроме того, термин конкурирует с другим понятием в русском языке, восходящим к англоамериканской традиции ("metapoetry"): метапоэтика или металирика, вошедшие в дискурс только в последнее время (см., например: ТРИ ВЕКА РУССКОЙ МЕТАПОЭТИКИ. Легитимация дискурса. 4тт. Под общ. ред.: К.Э. Штайн. Ставрополь: Ставропольское книжное изд-во / Изд-во Ставропольского Гос. Ун-та, 2002-2006; РУССКАЯ МЕТАПОЭТИКА. Учебный словарь. Сост. К.Э. Клейн, Д.И. Петренко. Ставрополь: Изд-во Ставропольского Гос. Ун-та, 2006; ИСРАПОВА Ф.Х. Металирика. // ПОЭТИКА. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. научн. ред.: Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной / Intrada, 2008. С.119).

Таким образом, результаты сборника ведут к постановке новой задачи: изучение поэтологического самоопределения в современной поэзии, а также в других связанных с ней текстах (эссе, интервью, блогах и т.д.). Со-поставление результатов такого исследования позволит установить и верифицировать категории описания полей современной поэзии.

Пусть этот сборник станет импульсом к развитию методологии анализа, и, прежде всего, к усилению, расширению и углублению исследований современной и новейшей поэзии в международном и междисциплинарном сотрудничестве!

# *ПОЛЯ*



Марион Рутц (Трир)

## «Каноны» современной русской поэзии. Наблюдения и перспективы<sup>1</sup>

*И тем не менее надо рисковать и спориться –  
надоело читать нелепости, а еще более – ви-  
деть, как их читают и запоминают школьники и  
их учителя.*

Ю.Орлицкий

*sine ira et studio, quorum causas procul habeo*  
Tacitus

Литературоведа, занимающегося современной литературой, подстерегают опасности, не возникающие, когда поле исследования ограничено «классиками»: нет ориентиров научной традиции, высока вероятность суждений, исходящих из субъективного вкуса или необдуманного повтора чужих рассуждений. Тем не менее, работа с живым материалом имеет и методические преимущества: *нет необходимости* в информации из «вторых рук». Можно составить собственную, непосредственную и – насколько это возможно – независимую от чужих взглядов картину литературного процесса (при условии, что работа ведется в соответствии с научной методикой и этикой). Именно из этой предпосылки исходит М. Эпштейн, решившийся переиздать сборник статей и эссе о постмодернизме и родственных феноменах *в форме учебника*:

Изучение современной культуры ставит особые методологические проблемы перед преподавателями и студентами. С одной стороны, наука предпочитает иметь дело с объективными фактами, которые уже отошли в прошлое, стали достоянием истории. С другой стороны, современность с предметом изучения создает уникальную возможность постижения смысла явлений, как они раскрываются здесь и сейчас.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Бесценной при проверке доклада оказалась в очередной раз помощь Инны Гэншоу и особенно Аллы Хольцман (Трир). Благодарю М.М. Позднева (СПб.) и В.Н. Морозова (СПб. / Бернкастель-Куз) за критический просмотр статьи.

<sup>2</sup> Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. Учебное пособие для вузов. М.: Высшая школа, 2005. С.3. (Книга является расширенным переизданием известного сборника Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Изд-во Р. Эллинина, 2000. Сюда вошли подглавы, которых нет в сборнике 2000 г., но печатались в более



При этом, как показывают работы самого Эпштейна (его бинарная модель «концептуалистов – метареалистов», «каталог новых поэзий»<sup>3</sup>), главная методологическая проблема при исследовании современной литературы заключается именно в систематизации, которой должен предшествовать некий выбор: какие течения, писатели, книги являются важнейшими и наиболее ценными? Особенно остро этот вопрос стоит в поэзии, где существует необозримое множество незнакомых – с точки зрения неспециалиста – авторов, и при этом мало посредников в лице критиков. Об этом также пишет Г. Корте, один из ведущих исследователей современной немецкоязычной поэзии, в самом начале своей монографии о развитии поэзии после 1945:

*Вопросы выбора* занимают историка литературы не только при просмотре фактов, событий и процессов, но и еще в более элементарном смысле. Так, каждый год выходят десятки сборников лирики, из которых очень немногие вызывают отклик фельетона и литературной критики. Хотя историк не принимает результаты селективной практики критиков на веру, он все же не в силах избежать необходимости выбирать.<sup>4</sup>

Цель данной статьи – охарактеризовать имеющиеся в научной литературе попытки выборочного описания главных явлений русскоязычной поэзии. Критически рассматриваются модели современной поэзии в актуальных учебниках (в связи с чем дается обзор немногочисленных статей по данной теме в ведущих научных журналах). Крайняя разнородность и односторонность взглядов говорят о том, что наука нуждается в методологическом решении, позволяющем свести конкурирующие представления в общую картину. При этом основная задача статьи состоит не в том, чтобы заменить существующие концептуализации своей собственной, но достичь мета-уровня. Мы предлагаем методологический подход к интересующему нас материалу, с одной стороны, исходящий из опыта западных исследований «канона», а с другой, из работ французского социолога Пьера Бурдьё (1930–2002), касающихся «поля литературы». В конце статьи в качестве примера обсуждаются получаемые на материале литературных журналов ранговые списки, которые сравниваются как с предлагаемыми научными обзорами, так и между собой. Таким образом, мы попытаемся дать представление о том, как мог бы выглядеть более объективный анализ многообразного ландшафта современной поэзии, в которой пересекаются на равных правах несколько оценочных систем.

---

раннем сборнике ЭПШТЕЙН М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX – XX веков. М.: Советский писатель, 1988.)

<sup>3</sup> См. статьи и публичные выступления, объединенные в третьем разделе книги Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе.

<sup>4</sup> КОРТЕ Н. *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2004. С.1 (курсив Корте. Перевод с немецкого здесь и в остальных случаях мой, М.Р.).

*Различия между западным и русским понятиями «канона»*

Как было сказано выше, ключевым для решения описываемой задачи является понятие «канона», заявленное в заглавии статьи. Поскольку наблюдается существенное различие в понимании «канона» в филологических традициях России и Запада, этот термин требует особого рассмотрения.

Авторитетная немецкая «Энциклопедия теории литературы и культуры» (изд-во Мецлер) дает следующее определение:

Канонотом обычно обозначают собрание лит. текстов, которые группа носителей, например, некоторая отдельная культура или некоторое субкультурное объединение, считает ценными, которому <собранию> придает статус авторитета, и в распространении которого она заинтересована <...>.<sup>5</sup>

То же читаем о литературном каноне в популярном словаре Геро фон Вильперта.<sup>6</sup> На основе этих определений можно прийти к следующему выводу: «канон» в западном понимании – (1) набор текстов, который (2) связан с некими группами носителей, т.е. является общественным, социокультурным явлением.

Русской филологии, как она представлена в современных словарях и энциклопедиях, такое понимание термина чуждо. «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (2001) предлагает следующее толкование:

Система устойчивых норм и правил создания художественных произведений определенного стиля, обусловленного мировоззрением и идеологией эпохи. Художественный К. является образцом и критерием положительной оценки всех произведений, созданных по его правилам.<sup>7</sup>

Сходный текст обнаруживаем в издании «Поэтика. Словарь актуальных терминов» (2008) о «каноне жанровом». Следовательно, русская филология понимает «канон» как (1) некую измерительную величину, внутрилитературную норму, которая (2) выражает «дух времени» его создания. Первый пункт объясняет близость терминов «канон» и «жанр»: канон считается характерным явлением для литературы, предшествовавшей модерну (близко нем. *Regelpoetik*); от этой нормативности-каноничности впервые отказались писатели эпохи романтизма. В книге «Поэтика. Словарь актуальных терминов» семантика этого термина немного шире: речь идет о постоян-

<sup>5</sup> WINKO S. Kanon, literarischer. // METZLER LEXIKON LITERATUR- UND KULTURTHEORIE. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. v. A. Nünning. 4. akt. und erw. Aufl. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2008. С.344-345. Здесь: с.344.

<sup>6</sup> VON WILPERT G. Sachwörterbuch der Literatur. 8. verb. und erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001 (1955). С.396.

<sup>7</sup> ПАК Н.И.: Канон (2). // ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ. Гл. ред. и сост.: А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С.336.

ной диахронической смене (жанровых) канонов, т.е. о чередовании течений и стилей.<sup>8</sup>

Очевидно различие понятий и, следовательно, научных интересов: западная филология интересуется тем, как выглядит «современный канон литературы 18 в. в немецких университетах» (что мы сегодня читаем, почему и зачем), а русская – «свойствами канона русского классицизма 18 в.» (по каким правилам строилась тогдашняя литература). Исследователи, работающие на перекрестке научных культур, иногда осознают эту разницу: например, К. Дмитриева объясняет в начале статьи для немецкого сборника, в каких контекстах русская филология говорит о «каноне».<sup>9</sup> Х. Гюнтер, немецкий исследователь канона соцреализма, обращает внимание на влияние государства. Он говорит о «весьма обобщенном и "слабом" понятии канона» (представление формалистов о доминирующих жанрах, стилях), противопоставляя ему *сильное* – где общественный контекст играет решающую роль.<sup>10</sup>

На объяснение терминологических расхождений указывает другой словарь немецкого издательства «Мецлер», касаясь временных стадий развития термина:

<...> уже в античности рядом со значением «свода правил», которое встречается *еще и сегодня*, появляется *ставшее позднее доминирующим* значение «авторитетного собрания текстов» <...>.<sup>11</sup>

Кстати, современное русское (оно же «устаревшее» западное) понимание «литературного канона» ближе к первоначальному значению и употреблению греческого слова.<sup>12</sup> По Р. Пфайферу, новое (западное) определение

<sup>8</sup> АРТЕМОВА С.Ю. Канон жанровый. // ПОЭТИКА. Словарь актуальных терминов. Гл. науч. ред.: Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной / Intrada, 2008. С.90.

<sup>9</sup> DMITRIEVA K. Die Ausschließungsmechanismen bei der Bildung des Literaturkanons in Russland. // DIE BILDUNG DES KANONS. Textuelle Faktoren – kulturelle Funktionen – ethische Praxis. Hrsg. v. L. Ehrlich, J. Schildt, B. Specht. Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2007. С.187-205.

<sup>10</sup> GÜNTHER H. Die Lebensphasen eines Kanons – am Beispiel des sozialistischen Realismus. // KANON UND ZENSUR. Hrsg. v. A. und J. Assmann. München: Fink, 1987. С.138-148. Здесь: с.138.

<sup>11</sup> AUEROCHS B. Kanon. // METZLER LEXIKON LITERATUR. Begriffe und Definitionen. Begründet von G. und I. Schweikle. Hrsg. v. D. Burdorf, Ch. Fasbender, B. Moenighoff. 3. völlig Neub. Aufl. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2007. С.372-373. Здесь: с.372 (курсив мой – М.Р.).

<sup>12</sup> MONTARINI F. et al. Kanon. // DER NEUE PAULY. Enzyklopädie der Antike. Hrsg. v. H. Cancik / H. Schneider. Bd.6. Stuttgart / Weimar: Metzler, 1999. Стлб. 248–252; более подробно SCHOTT E. et al. Kanon. // DIE RELIGION IN GESCHICHTE UND GEGENWART. (=RGG) Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 3. völlig Neub. Aufl. Hrsg. v. K. Galting et al. (Ungekürzte Studienausgabe). Bd.3. Tübingen: Mohr, 1986. Стлб. 1116–1122 (4-е изд. RGG рассматривает ни этимологию, ни «канон литературы»).

восходит к филологу Давиду Рункену (1768), таким образом, оно является изобретением Нового времени, образованным, вероятно, по аналогии с «каноническим» составом Священного писания.<sup>13</sup>

На фоне различных трактовок термина не удивляет тот факт, что различается и объем литературы по теме. Поиск по электронному каталогу немецких библиотек дает множество публикаций;<sup>14</sup> русские электронные каталоги (РГБ, РНБ) перечисляют, напротив, только книги, рассматривающие песенный жанр «канон» или канонизацию святых. Вышеупомянутые словарные описания опираются на статьи, сосредоточенные на литературе античности и средневековья.

Удалось найти лишь одну новую русскую книгу об интересующем нас литературном каноне – изданный Институтом языкознания РАН сборник «Языковая норма и эстетический канон» (2006). Просматривая статьи этого издания и упомянутую в них научную литературу,<sup>15</sup> лишний раз убеждаемся в разнородности содержания термина и объектов исследования. Названный сборник, более того, объясняет, хотя и косвенно, почему русская филология занята исследованием другого вида канона, игнорируя запад-

---

<sup>13</sup> PFEIFFER R. *Geschichte der Klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*. 2. durchges. Aufl. München: C.H. Beck, 1978 (<sup>1</sup>1970; на англ. языке 1968). С.255. Пфайфер указывает на издание: *Publii Rutilii Lupi de figuris sententiarum et elocutionis libri duo. Recensuit et annotationes adiecit David Ruhnkenius*. Lugduni Batavorum 1768. В вошедшей в editio статье (RUHNKEN, D. *Historia critica oratorum Graecorum*. // Там же. С.XXXV–С. Здесь: с.XCIV–XCV; Пфайфер цитирует из более позднего издания) пишется, что два античных «критика» выделяли из чересчур многочисленной толпы писателей самых хороших и выбрали из ораторов десять «как канон, в качестве канона»: "Exorti enim sunt duo summo ingenio & singularia doctrina Critici, Aristarchus & Aristophanes Byzantius, qui, cum animadvertissent, ingentem scriptorum turbam prolesse bonis literis, quam prodesse, suum iudicium fecuti, certum onmis generis scriptorum delectum haberent. Itaque ex magna Oratorum copia tanquam in canonem decem duntaxat detulerunt". Ниже говорится еще более недвусмысленно об «этом каноне критиков»: "hunc Criticorum canonem", которому следовал между иным и Квинтилиан, который причислял сто так называемых классических писателей ("classicum, quos dicimus, scriptorum centum").

<sup>14</sup> Важнейшие сборники: KANON UND ZENSUR. Hrsg. v. A. und J. Assmann. München: Fink, 1987; KANON – MACHT – KULTUR. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen. Hrsg. v. R. von Heydebrand. Stuttgart / Weimar: Metzler, 1998; KANON UND KANONISIERUNG ALS PROBLEME DER LITERATURGESCHICHTSSCHREIBUNG, Interpretation und Interpretationsmethoden. Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses. Bd.8. Hrsg. v. H. Watanabe-O'Kelly et al. Bern et al.: Peter Lang, 2000.

<sup>15</sup> ЯЗЫКОВАЯ НОРМА И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КАНОН. Под ред. В.Я. Порхомовского и Н.Н. Семенов. М.: Языки славянских культур, 2006. В книге не упоминаются англоамериканские работы о каноне, которые так центральны для западной дискуссии; упоминается (во введении) лишь одна западная публикация: HEYDEBRAND R. v. *Kanon und Kanonisierung als 'Probleme' der Literaturgeschichtsschreibung – warum eigentlich?* // KANON UND KANONISIERUNG ALS PROBLEME DER LITERATURGESCHICHTSSCHREIBUNG. С.15–20.

ные исследования: за программным заглавием стоит идея сближения – в традиции русских формалистов – литературоведения и языкознания. В самом деле, предложенное Тыняновым описание эволюции литературы как постоянного внутрилитературного процесса автоматизации и деавтоматизации не оставляет места историческому и социальному контекстам,<sup>16</sup> упраздняя роль «каноноборцев» и «каномольцев».<sup>17</sup>

Но существует по крайней мере один русский словарь, где заметен западный интерес не только к внутрилитературной, но и к социологической составляющей канона – словарь понятий С. Чупринина, главного редактора журнала «Знамя». Канон, канонизацией интересуется не столько литературоведение, сколько литературная критика.<sup>18</sup> Показательно при этом, что Чупринин ссылается именно на немецкого публициста – Зигрид Лёффлер.<sup>19</sup> Другие попытки социокультурного подхода к канону также исходят из зарубежной теории и западного же материала, например: НЛО 2001, №51 («Литературный канон как проблема»).

Но широкого интереса у российских литературоведов тема пока не вызвала. Реформирование университетских, школьных и других программ концентрировалось и концентрируется на прагматических интересах, редко учитывая проблемы сугубо теоретические. Феномены создания, развития и пересмотра канонов почти полностью выпали из поля зрения российских филологов. Однако в других дисциплинах дело обстоит иначе: для известного социолога Б. Дубина западное понятие «канона» уже стало привычным.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Здесь необходимо добавить, что «формализм» – не монолитная теория, и что есть отдельные работы, расширяющие круг научных интересов этой школы. С. Зенкин обращает внимание на родство подхода Бурдые с «литературным бытом» Б. Эйхенбаума (ЗЕНКИН С. Теория писательства и письмо теории, или Филология после Бурдые. // НЛО. 2003. №60. С.30-37. Здесь: с.31. <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/zenk.html>; декабрь 2011 г.). Действительно, Эйхенбаум в статье «Литературный быт» предлагает, чтобы в ситуации измененного литературного настоящего были рассмотрены не только вопросы литературной «технологии» и внутренняя диалектика стилей и жанров, но и история литературы в собственном смысле (// TEXTE DER RUSSISCHEN FORMALISTEN. Bd.1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. v. J. Striedter. München: Wilhelm Fink, 1969. С.462-81. Здесь: с.464).

<sup>17</sup> Об этом с юмором написано в следующей работе: ГРОНАС М. Диссенсус. Война за канон в американской академии 80-х–90-х годов. // НЛО. 2001. №51. С.6-18. Здесь: с.8.

<sup>18</sup> ЧУПРИНИН, С. Русская литература. Жизнь по понятиям. М.: Время, 2007. С.194-197.

<sup>19</sup> Чупринин ограничивается упоминанием имен, опуская библиографические данные. Можно предположить, что он имеет в виду опубликованную в его журнале статью: ЛЕФФЛЕР З. Кто решит, что нам читать? Мир книг, критика и литературный канон. // Знамя. 2003. №11. С.189-93.

<sup>20</sup> ДУБИН Б. К проблеме литературного канона в нынешней России (тезисы). // ДУБИН Б. Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. М.: НЛО, 2010. С.66-71.

Несмотря на отсутствие выработанного теоретического фундамента, филологи-русисты постоянно строят каноны «важнейших» писателей и сочинений. Центральными источниками канонизации в научной сфере являются литературоведческие работы. В настоящей статье рассматриваются следующие из них: (1) учебники и книги обзорного характера, которые из-за распространенности сильно влияют на общие представления преподавателей и (молодых) ученых; и (2) ведущие филологические журналы.

### *Каноны «науки» (1): учебники*

Посвященные современной поэзии главы в русско-, немецко- и англоязычных учебниках большей частью разочаровывают.<sup>21</sup> Современной поэзии не хватает, очевидно, ни своих читателей, ни своих исследователей: у Н.Н. Шнейдмана<sup>22</sup> или К.Д. Гордович<sup>23</sup> «проза» стала синонимом «литературы».

В других учебниках поэзия рассматривается, но при этом чувствуется неуверенность в выборе и распределении материала. Немецкая история русской литературы с 1700 г., написанная Р. Лауэром,<sup>24</sup> попутно упоминает множество других имен, выделяет в качестве важнейших следующие явления современной поэзии: концептуальное искусство, верлибристов и – как отдельную группу – авторов журнала «Арион».<sup>25</sup> Обзор В.В. Лосева о «Поэзии 1970–90 гг.» в двухтомном учебнике, изданном Л.П. Кременцовым,<sup>26</sup> приводит концептуализм, визуальную поэзию, бардовскую песнь и

<sup>21</sup> Несколько любопытных примеров антологии и учебников приводит Орлицкий Ю. Где начинается и где заканчивается современная русская поэзия? // НЛО. 2003. №62. С.15-21. Здесь: с.15-17.

<sup>22</sup> SHNEIDMAN N.N. Soviet literature in the 1980s. Decade of transition. Toronto et al.: University of Toronto Press, 1989; SHNEIDMAN N.N. Russian Literature 1988–1994. The end of an era. Toronto et al.: University of Toronto Press, 1995.

<sup>23</sup> ГОРДОВИЧ К.Д. История отечественной литературы XX века. 3-е изд. СПб.: Петербургский институт печати, 2005 (1997); ГОРДОВИЧ К.Д. Современная русская литература. Курс лекций. СПб.: Санкт-Петербургский институт печати, 2007.

<sup>24</sup> LAUER R. Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München: Beck, 2000. С.881-88; с.893-97.

<sup>25</sup> Эклектическое перечисление можно объяснить используемыми (почти исключительно немецкоязычными) источниками, из которых автор создает довольно случайную мозаику. Зависимость Лауэра бросается в глаза в случае антологии TÜRSPALT AN DER KETTE. Russische Lyrik des "Arion"-Kreises. Aus dem Russ. von A. Nitzberg. Düsseldorf: Grupello, 1998, откуда взяты «авторы Ариона», у которых в самом деле мало общего.

<sup>26</sup> ЛОСЕВ В.В. Поэзия 1970–1990-х годов. // РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА. В 2-х тт. Под ред. Л.П. Кременцова. 3-е изд, испр. и доп. М.: Академия, 2005 (2003, 12002). С.370-91; или // РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА. В 2-х тт. Под ред. Л.П. Кременцова. М.: Академия, 2009. С.369-91. В легко переработанном и дополненном

рок-поэзию (последним двум уделено больше всего места); биографические очерки получают, однако, поэты Давид Самойлов (1920-1990) и Иосиф Бродский (1940-1996).<sup>27</sup> Книга Л.П. Кременцова и В.В. Лосева о «Русских поэтах XX века» снова выдвигает в центр синтетические формы. Раздел «Поэзия Бронзового века» расширен лианозовцами и СМОГ; новейшие в обзоре – концептуалисты и Дмитрий Авалиани.<sup>28</sup>

Общий недостаток названных работ очевиден. Не обсуждаются критерии отбора авторов и течений. Кроме того, многие работы мало обоснованы собственными исследованиями и некритично используют вторичные источники, зачастую написанные критиками и литературными деятелями, взгляды которых в высокой степени определяются вкусами и практическими целями. Примером этого может служить очерк М.А. Левченко «Русская поэзия 1990-х – Смена парадигм», вошедший отдельной главой в коллективную монографию о литературе 1990-х годов:<sup>29</sup> этот текст является, по существу, парафразой идей Д. Кузьмина с добавлением примеров.<sup>30</sup>

Как М.А. Левченко, так и А.А. Кобринский, трактующий в том же сборнике «современную авангардную поэзию», рассматривают лишь фрагмент целого.<sup>31</sup> Обсуждаемые А.А. Кобринским поэты (Василий Филиппов, Александр Анашевич, Владимир Кучерявкин, Михаил Айзенберг) взяты из списка лауреатов премии Андрея Белого, что методологически осмысленно. Однако автор ни разу не упоминает видные нео-авангардные группировки, такие как ДООС, или Академия зауми, или (как традицию) более старых

«актуализированном» издании 2009-го года сокращается (!) временная рамка: речь сейчас идет не о поэзии «1970–1990-х годов», а только о «1970–1980-х».

<sup>27</sup> В издании 2009 г. добавлены очерки об Арсение Тарковском (1907–1989), Борисе Чичибабине (1923–1994), Булате Окуджаве (1924–1997), Александре Кушнере (\*1936), Владимиром Высоцком (1938–1980) – самым молодым остается Бродский.

<sup>28</sup> КРЕМЕНЦОВ Л.П. / ЛОСЕВ В.В. Русские поэты XX века. 2-е изд., испр. М.: Флинта / Наука, 2005 (=12002). С.256-304. Композиция книги крайне гетерогенна. Первая часть представляет собой подборку стихов поэтов Серебрянного века с короткими биографическими сведениями об авторах; вторая состоит из статей энциклопедического характера о подцензурных поэтах советских десятилетий; третья часть (Лосева) является обзором.

<sup>29</sup> ЛЕВЧЕНКО М.А. Русская поэзия 1990-х: смена парадигм. // СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (1990-Е ГГ. – НАЧАЛО XXI В.). Научн. ред.: С.И. Тимина. М. / СПб.: Академия, 2005. С.105-124.

<sup>30</sup> См. Кузьмин Д. Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии. // НЛЮ. 2001. №50. С.459-76 (его статья у М.А. Левченко указана). Левченко также упускает из виду, что понятие «постконцептуализм» использовалось раньше М. Эпштейном (см. ЭПШТЕЙН М. Постмодерн в России. С.274-83) для обозначения других авторов (Тимура Кибирова, Дмитрия Александровича Пригова).

<sup>31</sup> КОБРИНСКИЙ А.А. Современная авангардная поэзия и авангардные традиции русской литературы начала XX в. // СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (1990-Е ГГ. – НАЧАЛО XXI В.). Научн. ред.: С.И. Тимина. М. / СПб.: Академия, 2005. С.230-50.

продолжателей авангарда, таких как Вознесенского или Сапгира. Таким образом, вывод Кобринского, что традиции футуристов якобы уступают по влиянию традициям ОБЭРИУ, утрачивает почву.

Сходные проблемы – не вполне продуманное заимствование понятий для описания литературных явлений или описание явлений, изолированных от целого, фрагментарных частей литературного ландшафта – бросаются в глаза и в книгах, посвященных постмодернизму. В них не ставятся существенные вопросы: можно ли теорию, развитую преимущественно на базе прозы, перенести по аналогии на поэзию? Можно ли описывать постмодернизм в отрыве от других литературных течений? Не приведет ли фокусирование на постмодернизме к тому, что не-постмодернистские явления уйдут в тень и игнорируются a priori?

В вышедшей в издательстве Metzler «Истории русской литературы» (автор главы – К. Энгель)<sup>32</sup> немецкие слависты могут прочесть только о поэтах-концептуалистах. Российские ученые И.С. Скоропанова и О.В. Богданова в своих объемных учебниках о постмодернистской литературе<sup>33</sup> также почти не обращают внимания на отношение постмодернизма к другим течениям.<sup>34</sup> Списки поэтов-постмодернистов у названных двух исследователей различаются между собой. Единодушие наблюдается только в оценке Дмитрия Александровича Пригова, Льва Рубинштейна (т.е. концептуалистов) и Тимура Кибирова. Скоропанова дополняет список Иосифом Бродским и Виктором Кривулиным, Богданова – метареалистами и Сергеем Гандлевским.<sup>35</sup> Не во всех случаях ясно, почему авторы рассматривают именно тех, а не других писателей. Выбор подчас едва ли самостоятелен:

---

<sup>32</sup> ENGEL Ch. Vom Tauwetter zur postsozialistischen Ära (1953–2000). // RUSSISCHE LITERATURGESCHICHTE. Hrsg. v. K. Städtke. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2002. С.349-406.

<sup>33</sup> БОГДАНОВА О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. 60–90-е годы XX века – начало XXI века. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004; СКОРОПАНОВА И.С. Русская постмодернистская литература, 6-е изд. М.: Флинта / Наука, 2007 (=4-е изд., испр., 2002; <sup>1</sup>1999).

<sup>34</sup> См. критический просмотр этих и других учебников: RUTZ M. Der "Bürgerkrieg um Worte" geht weiter. Die Rezeption und Konzeption der russischen literarischen Postmoderne in russischsprachigen Lehrbüchern zur jüngeren Literaturgeschichte und Überblicksdarstellungen. // TEXTUREN – IDENTITÄTEN – THEORIEN. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010. Hrsg. v. Nina Frieß et al. Potsdam: Universitätsverlag Potsdam, 2011. С.461-476.

<sup>35</sup> См. критическую заметку Орлицкий Ю. Где начинается и где заканчивается современная русская поэзия? С.17: «И. Скоропанова <...> предпочитает говорить не о современной словесности, а о "постмодернистской литературе", в состав которой, правда, попадают практически все более или менее заметные произведения писателей-современников.»



Богданова без обсуждения<sup>36</sup> перенимает бинарную модель М. Эпштейна, сводимую к формуле «поэзия постмодернизма – это концептуализм плюс метареализм»; она во вводной главе о метареалистах-постмодернистах на нескольких страницах дословно цитирует его «Тезисы о метареализме и концептуализме» и «Что такое метареализм».<sup>37</sup>

В названных двух учебниках анализ поэзии занимает второстепенное место и с самого начала ограничен интересом к постмодернизму. Кажется, именно эти обстоятельства легко позволяют противникам последнего подвергать его друзей критике, впадая в другую крайность: постмодернизм – маргинальное, малозначительное течение. Примером такого анти-постмодернистского учебника является книга В.А. Зайцева и А.П. Герасименко.<sup>38</sup> Их альтернативная позиция заслуживает интереса ввиду довольно хорошей осведомленности авторов в поэзии:<sup>39</sup> они дают широкий обзор течений и имен. В то же время, налицо субъективные предпочтения и антипатии. К примеру, творчество «отцов-основателей концептуализма» Д.А. Пригова и Л. Рубинштейна не обсуждается; зато идет речь о Тимуре Кибирове, который (по мнению авторов) частично вписывается в концептуализм, но в некоторых аспектах творчества отходит от него, что ими приветствуется.<sup>40</sup> Несмотря на явные недостатки, книга может пригодиться как первый ориентир в пространстве современной русской поэзии, при условии, что мнения авторов о сущности «Поэзии» и оценки отдельных поэтов будут восприняты критически.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Ср. это прямое заимствование с переработкой модели Эпштейна в учебнике ЛЕЙДЕРМАН Н.Л. / ЛИПОВЕЦКИЙ М.Н. Современная русская литература. 2 т. М.: Академия, 2008. Т.2. С.422-25. Здесь даются собственные названия для двух разновидностей постмодернистской поэзии и прозы. См. также статью ЛИПОВЕЦКИЙ М. Концептуализм и необарокко. // Независимая газета – Ex Libris. 07.09.2000. С.3, где автор эксплицитно рассматривает возможную преемственность от М. Эпштейна, критически размышляет о целесообразности бинарной модели вообще.

<sup>37</sup> БОГДАНОВА О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы. С.558-62. См. ЭПШТЕЙН М. Постмодерн в России. С.113-17; с.121-25.

<sup>38</sup> ЗАЙЦЕВ В.А. / ГЕРАСИМЕНКО А.П. История русской литературы второй половины XX века. М.: Академия, 2008 (12004; изд. 2008 г. легко расширено, здесь: с.374-409).

<sup>39</sup> Об этом свидетельствует, например, сборник: ЗАЙЦЕВ В.А. Лекции по истории русской поэзии XX века (1940–2000). М.: Изд-во МГУ, 2009.

<sup>40</sup> Об отнесении его к концептуалистам см.: ЗАЙЦЕВ В.А. / ГЕРАСИМЕНКО А.П. История русской литературы второй половины XX века. 2008. С.393; пример для положительной оценки поворота Кибирова в сторону «настоящей» поэзии, см. с.396: «Задумавшись о главном предмете Поэзии – о человеке и мире, о любви, красоте и вселенной, – Т. Кибиров отказывается от облегченной игры ума и нарочитой стилизации, обращается к вечным тайнам природы и человеческого сердца, к правде чувства и высшей сути поэтического творчества.»

<sup>41</sup> Книга Минералова (МИНЕРАЛОВ Ю.И. История русской литературы. 90-е годы XX века. М.: Владос, 2002) из-за крайне субъективного характера уже не годится как учеб-

Учебник Н.Л. Лейдермана и М.Н. Липовецкого приводит меньше имен и направлений, чем Зайцев / Герасименко, педагогический выбор строже.<sup>42</sup> При сравнении бросается в глаза, что одни и те же имена помещены в разные хронологические рамки. Если у Зайцева / Герасименко Белла Ахмадулина, Александр Кушнер, Олег Чухонцев и Юрий Кузнецов входят в «Поэзию середины 1980-х–1990-х годов», то у Лейдермана / Липовецкого они же стоят под грифом «Семидесятые годы (1968–1986)». Хронологические разногласия затронули равным образом и бардов, и Гвеннадия Айги. Третья часть Лейдермана / Липовецкого – «Конец века» – во всех жанрах, как поэтических, так и прозаических, находится под знаком постмодернизма. Различия в составе «современных поэтов» двух учебников объясняется, очевидно, расхождением в суждениях о том, является ли постмодернизм центральным или маргинальным явлением.

Как видим, даже краткий обзор учебников обнаруживает неполноту и крайнюю противоречивость представленных картин современной поэзии. Причина этого – с одной стороны, указанный теоретический и методологический дефицит, а с другой – отсутствие (или малоизвестность<sup>43</sup>) научных работ, на которые могли бы опереться авторы учебников.

#### *Каноны науки (2): журналы*

Очень ограниченное число научных работ по данной теме лучше всего проиллюстрировать на примере ведущих филологических журналов – центральных источников научной информации о русской литературе. Предлагаемое ниже рассмотрение охватывает издания следующих журналов 1990–2009 гг.:

(1.1.) «Русская литература»; (1.2.) «Известия РАН. Серия литературы и языка»; (2.1.) "Zeitschrift für Slawistik"; (2.2) "Zeitschrift für Slavische Philologie"; (2.3.) "Welt der Slaven"; (2.4.) "Wiener Slawistischer Almanach"; (2.5.) "Wiener Slawistisches Jahrbuch"; (3.1.) "Slavic and East European Journal" (с 1996); (3.2.) "Russian Literature" (с 1995 г.).

---

ник. Читать книгу, тем не менее, любопытно и занимательно, так как она свидетельствует о литературных симпатиях и антипатиях автора; автобиографические анекдоты о метареалистах не лишены научного интереса.

<sup>42</sup> ЛЕЙДЕРМАН Н.Л. / ЛИПОВЕЦКИЙ М.Н. Современная русская литература. 2 т. М.: Академия, 2008 (=2003; <sup>1</sup>М.: УРСС 2001, в 3 т.).

<sup>43</sup> Известность публикаций зависит, с одной стороны, от личных контактов, с другой – от места публикации. Пример такого рода «незамеченной публикации»: КУЗЬМИН Д. Русская поэзия в начале XXI века. // Рец. 2008. №48. С.3-38. <http://polutona.ru/?show=rets&year=2008> (декабрь 2011 г.).

Этот в некоторой степени «немецкоцентричный» подбор (пять немецкоязычных журналов и по два на русском и английском языках) обусловлен необходимостью сократить объем материала и решить, какие публикации в наибольшей степени представительны. Так как о «репрезентативности» нельзя судить, не учитывая, с чьей точки зрения рассматривается материал, я решила смоделировать идеальный круг чтения среднего немецкого русиста: он регулярно перелистывает ведущие немецкие журналы, в некоторой степени наблюдает за тем, что публикуется в русскоязычных и англоязычных изданиях. Из русскоязычных журналов выбирались традиционные академические издания, обладающие определенной известностью и авторитетом и распространяемые за границей. Журналы «Новое литературное обозрение» (НЛО) и «Вопросы литературы» (ВЛ) не учитывались, так как они в разделах о современной поэзии ближе к литературной критике, нежели к строгому научному дискурсу. Из англоязычных журналов выбраны также два авторитетных журнала. Несмотря на то, что можно расширять и углублять данный анализ в разных направлениях, результаты показательны и *частично* объясняют указанные недостатки учебников.

Представление о литературной ситуации в русских журналах, изданных РАН, можно описать в нескольких словах: современная русская поэзия заканчивается Иосифом Бродским, завершителем Серебряного века (10 статей).<sup>44</sup>

Немецкоязычные журналы Бродским интересуются меньше (5 ст.), к тому же имеющиеся статьи написаны «иностранцами» на английском или русском языках. Большинство «немецких» текстов посвящены концептуалистам – могильщикам советской культуры (4 ст. + подборка текстов Д.А. Пригова). Другие статьи посвящены более или менее родственным темам: Белле Ахмадулиной (1 ст., на англ.), воспринятой здесь как «промежуточное звено» между модернизмом и постмодернизмом; «лианозовцу» Генриху Сапгиру (1 ст. на русск.). Интересовались в некоторой степени Андреем Вознесенским (2 ст., на нем. и русск. – в одной исследуется его «постмодернистская лирика») и бардами (2 ст., на нем. и русск.). О Куртуазных маньеристов писал А. Граф (2 ст.). Кстати, "Wiener Slawistisches Jahrbuch" за 20 лет напечатал лишь одну статью по теме – обзорный очерк Р. Нойхойзера, которым пользуется Р. Лауэр (см. прим. 24).<sup>45</sup>

В англоязычных журналах современная поэзия представляется несколько иначе. Голландский журнал "Russian Literature" обладает самым широким диапазоном: первое место за Бродским (3 отдельных тома и масса ста-

<sup>44</sup> Исключение из правил представляет собой Жолковский А.К. К проблеме инфинитивной поэзии. Об интертекстуальном фоне стихотворения С. Гандлевского «Устроиться на автобазу...». // Известия АН. Серия литературы и языка. 2002. №61/1. С.34-42.

<sup>45</sup> NEUHÄUSER R. Entwicklungstendenzen der russischen Lyrik seit Beginn der "Perestrojka". // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 1992. Jg.38. С.107-127.

тей в других номерах), на втором месте неожиданно появляется неоавангард (2 номера), причем перед концептуалистами, занимающими третью позицию (всего 5 ст.). Это и не удивительно, поскольку главный редактор В.Г. Вестстейн интересуется и историческим авангардом. "Slavic and East European Journal" также печатает статьи о новых авангардистах (4 ст.); в составленном Стефани Сэндлер номере 2007/4 встречаются, кроме того, Елена Шварц и Ольга Седакова (4 ст.), которые в русских и немецких журналах не упоминаются.

В результате выявляется – особенно в русской и немецкой филологии – крайнее сужение перспективы: в этих исследованиях фигурируют всего лишь несколько имен. Притом еще раз мы приходим к выводу, что в филологии разных стран существуют разные каноны, отражающие различные исследовательские интересы.

### *Пьер Бурдьё и «поле литературы»*

Анализ учебников и ведущих филологических журналов позволяет сформулировать задачи дальнейшего поиска: необходимо расширить список имен и течений, а также, что еще более существенно, установить критерии для разработки эффективных принципов структурирования ландшафта современной поэзии, которые будут достаточно емкими, чтобы охватить весь разнородный материал. Необходим метод, который позволил бы увеличить дистанцию между субъектом (наблюдателем) и объектом исследования, одновременно избежав односторонности и пристрастности.

При этом мы стремимся не установить новый канон, а напротив, предложить адекватный метод описания существующего ландшафта поэзии во всей его полноте, избегая непрекращаемых и односторонних оценок. Говоря во множественном числе о канонах, мы признаем, что есть и должны быть разные группы-носители канонов, что в основе их выбора могут лежать различные задачи и цели. Плюралистическая перспектива предполагает следующий подход к проблеме: исследование современной поэзии целесообразно начать с аналитического описания этих групп, ими созданных традиций и инфраструктур. Рассмотрение социологических факторов, т.е. реального контекста рецепции поэзии и самого творчества поэтов, может занять позицию нейтрального наблюдателя.

Предлагаемое «вписывание в контекст» ориентируется на исследования Пьера Бурдьё, посвященные функционированию литературы, прежде всего, на его основополагающую книгу «Правила искусства» ("Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire", 1992).<sup>46</sup> Известный француз-

---

<sup>46</sup> BOURDIEU P. Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001(=1999). Монография пока не переведена на русский

ский социолог рассматривает литературу и изобразительное искусство в качестве общественного явления, как «поле литературы / искусства». Он изучает связь данных полей с полями политики и экономики, рассматривая, между прочим, как изобразительное искусство, а затем и литература под знаменем *l'art pour l'art* в определенный исторический момент образует автономный контекст, своеобразный литературно-художественный участок со своими собственными правилами (например, «экономика наоборот» – принципиальное несоответствие коммерческого успеха и признания со сторон «своих»). Центральное значение для нашего исследования имеет глава «Рынок символических товаров», в которой прослеживается чередование художественных поколений и мод на примере эволюции «институций»<sup>47</sup> и «агентов» (например, галеристов). Бурдьё описывает процесс становления и старения галерей, характеризует экономические стратегии издательств (т.е. ориентацию производства на краткосрочную или долгосрочную прибыль).

Бурдьё исключает из своего рассмотрения наличие у художественного произведения какого-либо имманентного качества, всегда подчеркивая зависимость от «структуры поля», групповых вкусов и стратегий. «Поле» литературы представляет собой своеобразный рынок, что отражается в выбранных для описания понятиях, таких, например, как «культурный продукт», «производитель – потребитель», «символический капитал» или «символическая прибыль». В другой книге, "La distinction. Critique sociale

язык, имеются только отдельные статьи, которые не дают представления о его тщательном анализе материальных данных: Бурдьё П. Поле литературы. // НЛО. 2000. №45. С.22-87 (перевод М. Гронаса; тот же текст вошел в сборник Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики. М. / СПб.: Институт экспериментальной социологии / Алетейя, 2007. С.365-472); Бурдьё П. Изобретение жизни художника. // Транслит. Литературно-критический альманах. №8. СПб., 2010. С.68-93. НЛО (2003, №60) объединяет несколько статей об ученом, по теме «После Бурдьё: политика теории и практика рефлексии». Критически относится к моде на П. Бурдьё и «социологизму» в литературоведении, литературной критике и самой литературе: АБДУЛЛАЕВ Е.: Истина, метод и рынок: О новом социологическом литературоведении. // ВЛ. 2009. №6. С.5-52.

Из уже богатой немецкоязычной литературы о Бурдьё можно упоминать: JURT J. Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. TEXT UND FELD. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Hrsg. v. M. Joch und N.Chr. Wolf. Tübingen: Niemeyer, 2005. Имеются также несколько введений: JURT J. Bourdieu. Stuttgart: Reclam, 2008. BOURDIEU-HANDBUCH. Leben, Werk, Wirkung. Hrsg. v. G. Fröhlich und B. Rehbein. Stuttgart: Metzler, 2009 (глава Юрта о «поле литературы»: с.369-371) и др.

<sup>47</sup> В переводе М. Гронаса используется именно слово «институция». Абдулаев (АБДУЛЛАЕВ Е.: Истина, метод и рынок. С.14.) критикует эту новую кальку, ему кажется более удачным широко употребляемое в социальном значении слово «институт».

du jugement" (1979),<sup>48</sup> Бурдые исследует зависимость частных вкусов от социальной принадлежности потребителей искусства, их стремления к упрочению своего общественного статуса: потребитель какого типа берет в руки какую книгу, какую музыку он слушает? Ради чего он это делает?<sup>49</sup>

Конечно, анализ такой глубины потребовал бы или монографического исследования, или особого внимания к нескольким отдельным примерам – определенной группе авторов, одной антологии, одной институции или одного агента. Наша задача проще – используя принципы Бурдые, то есть с учетом рецепции литературы «институциями», но без подробного социологического описания последних – проанализировать возникающие и конкурирующие между собой каноны<sup>50</sup>, чтобы создать таким образом основу для последующего углубленного изучения поля поэзии.

---

<sup>48</sup> BOURDIEU P. Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987 (=1982).

<sup>49</sup> Необходимо упомянуть одного предтечу в использовании и внедрении идей Бурдые на почве русской современной литературы: БЕРГ М. Литературократия. Проблема привнесения и перераспределения власти в литературе. М.: НЛЮ, 2000. Работа петербургского критика и писателя, главного редактора журнала «Новый вестник литературы» (существовавшего в 1989–95 гг.) представляет собой диссертацию, защищенную Бергом в Хельсинкском университете. О «западном влиянии» свидетельствуют также список литературы и имена оппонентов-рецензентов (с.6). Несмотря на то, что монография Берга строится частично на фундаменте идей Бурдые, в отличие от последнего, исследовательские интересы ограничиваются внутрилитературными процессами и традиционно филологическими подходами: выбранные отдельными авторами «стратегии» для достижения успеха и власти анализируются на уровне их текстов. Хотя автор, активно принимающий участие в литературной жизни, безусловно, изнутри знает контекст существования литературы в 1980–90-е годы, конкретные условия нигде не рассматриваются, в отличие от Бурдые, который исследует тиражи книг, число выставок и другие экономические факты, проводит опросы о вкусах разных слоев населения.

Ближе к социологии и нашим исследовательским интересам монография Б. Менцель, в которой (без Бурдые) исследуются дискуссии о новой литературе на фоне подробного анализа «рыночных» структур журналов, биографического и идеологического фона критиков: MENZEL B. Bürgerkrieg um Worte. Die russische Literaturkritik der Perestrojka. Köln: Böhlau, 2001; МЕНЦЕЛЬ Б. Гражданская война слов. Российская литературная критика периода перестройки. Пер. с нем. Г.В. Снежинской. СПб.: Академический проект, 2006. Эксплицитно на идеи Бурдые основан диссертационное исследование Т. Скворонка (Берлин) о поле искусства (галереи в Польше и России после 1989). Для описания перемен 19 в. работами Бурдые пользуется коллективная монография DAS "ENDE DER KUNSTPERIODE". Kulturelle Veränderungen des "literarischen Feldes" in Russland zwischen 1825 und 1842. Hrsg. v. J.-U. Peters u. U. Schmid. Bern et al.: Peter Lang, 2007.

<sup>50</sup> Говорить о «каноне современной литературы» может являться неким оксимороном, так как каноны *per definitionem* создаются в течение длительного временного интервала. Как в случае со словосочетанием «современный классик», на мой взгляд, следует употреблять уточняющий эпитет: «вероятный», «временный» или «предварительный». Несмотря на такое ограничение, сам термин для поставленной цели наиболее подходя-

Для нижеследующего анализа существенны следующие аспекты теории Бурдые: (1) понимание относительности собственного выбора и (2) внимание к структурам поля, авторитетам, регулирующим вхождение как в литературное сообщество, так и в канон. Эти два принципа Бурдые позволяют описать релевантность одного или нескольких авторов относительно величины, которая сама по себе не абсолютна и доступна анализу.

*Каноны литературной практики – сравнительный ранговый список четырех литературных журналов*

Существуют разные мерки, определяющие положение писателей и их относительную значимость внутри поля поэзии. Соответственно, допустимы и разные подходы к аналитическому конструированию таких канонов. Для области поэзии литературные журналы – влиятельные институты выбора и ориентиры, несмотря на то, что они вообще-то потеряли то особенное значение, которые они имели в советское время. Каждый из литературных журналов, по сути дела, организует вокруг себя отдельный участок поэтического поля, но есть также зоны пересечения. Представление о разных системах оценки журналов можно получить с помощью ранговых списков важнейших поэтов.

Мы изучили два «толстых» журнала – «Новый мир» (НМ) и «Знамя» (Зн), так как у них самый высокий тираж и поэзия хорошо представлена; затем «Арион» – издание, учрежденное в 1994-ом году как первый журнал, посвященный исключительно поэзии; наконец, журнал «Воздух», созданный Д. Кузьминым в 2006-ом году как контрпроект, противостоящий трем вышеназванным. Все четыре московских журнала отличаются доступностью (присутствие в сети, участие в проектах) и профессионализмом (поэтические подборки известных поэтов, статьи известных критиков).

Путем подсчета числа публикаций в данных органах печати были получены ранговые списки, отводящие поэтам определенное место в различных журналах.<sup>51</sup> Так как анализ литературных журналов должен охватить некоторый общий временной отрезок, как в случае с вышерассмотренными учебниками и научными публикациями, выбран длительный период статистического наблюдения – с 1994 г. до настоящего времени (за исключением

---

щей, обращая внимание именно на социологическое измерение селекции. И, бесспорно, выбор будущих классиков начинается уже сейчас.

<sup>51</sup> В разных рубриках «Ариона» и «Воздуха» печатается разное количество стихов одного поэта; соответственно, мы присваиваем рубрикам разное количество баллов.

«Арион»: Читальный зал – 3, Голоса / Мастерская – 2, Листки – 1.

«Воздух»: Глубоко вдохнуть (Автор номера) – 6, Дышать – 3, Откуда повеяло (Русская регионалистика) – 2, На один вдох – 1.

еще молодого журнала «Воздух»). Сравнивая внутрилитературные каноны с научными и выявляя контуры и структуры поля с помощью ранговых списков, на нескольких примерах покажем, каких поэтов выдвигают разные институции (журналы).

Ранговые списки литературных журналов (см. таблицы в конце статьи) в значительной степени расходятся с научными канонами: сравнительно немного публикаций Бродского (1940–1996), мало печатаются концептуалисты, метареалисты (Иван Жданов, Алексей Парщиков, Александр Еременко), ненамного больше стихов Генриха Сапгира (1928–1999).<sup>52</sup> В научных канонах чаще отражается прошлое; поколения в литературе меняются, некоторые поэты ушли из жизни, другие перестали писать или публиковаться. Предполагаем и различия во вкусах поэта и редактора: или журнал не интересуется автором, или автора не привлекает журнальная публикация, или и то, и другое.

Удивляет также скромное присутствие в журналах Елены Шварц и Ольги Седаковой. Из библиографических справок в «Журнальном зале» можно заключить, что Седакова в последние годы в журналах публикует прежде всего (нехудожественную) прозу; немало стихов Шварц печаталось в Санкт-Петербургских журналах «Звезда» и «Нева».<sup>53</sup> Подобные лакуны помогают понять характер исследуемых институций, одновременно расширяя круг задач: какие еще участки поля необходимо рассматривать?

Бумажный формат журналов объясняет, почему едва заметны авторы, работающие в синтетических жанрах (этих авторов включил в свою панораму В.В. Лосев). Поэты, названные М.А. Левченко, также не могут претендовать на первенство в журналах, хотя Мария Степанова и Дмитрий Воденников присутствуют.<sup>54</sup> Для Воденникова журналы в качестве посред-

| <sup>52</sup> | <i>Новый мир</i> | <i>Знамя</i> | <i>Арион (сумма баллов)</i> |
|---------------|------------------|--------------|-----------------------------|
| Бродский      | 1                | -            | -                           |
| Пригов        | -                | 2            | 2                           |
| Рубинштейн    | 1                | 1            | 2                           |
| Некрасов, Вс. | -                | -            | -                           |
| Жданов        | -                | -            | -                           |
| Парщиков      | -                | -            | -                           |
| Еременко      | -                | 1            | -                           |
| Сапгир        | 4                | 3            | 10                          |
| Седакова      | -                | 1            | -                           |
| Шварц         | 3                | 4            | -                           |

<sup>53</sup> <http://magazines.russ.ru/authors/s/sedakova/>, <http://magazines.russ.ru/authors/s/shvarts/> (декабрь 2011 г.).

| <sup>54</sup> | <i>Новый мир</i> | <i>Знамя</i> | <i>Арион (Σ)</i> |
|---------------|------------------|--------------|------------------|
| Степанова     | -                | 8            | -                |
| Воденников    | 2                | 2            | 4                |



ников вообще едва ли существенны: поэт привлекает читателей с помощью блога (о чем говорила на конференции Э. Руттен).

Именно любимые авторы Зайцева / Герасименко занимают видное положение в ранговых списках «НМ», «Зн» и «Ариона», их каноны совпадают: Кушнер и Рейн лидируют, печатаются также Липкин, Самойлов (1920–90), Чухонцев, Ахмадулина. Между тем, Инна Лиснянская, занимающая в журналах первое или второе место, в учебнике отсутствует.<sup>55</sup> Существенное различие при выделении места в истории литературы, которое наблюдалось при сравнении учебников Зайцева / Герасименко и Лейдермана / Липовецкого, есть следствие разного понимания временных рамок «современной поэзии»: одни считают современной литературой все, что пишется в данный момент, другие ограничиваются новейшим поэтическим поколением.<sup>56</sup> Кроме того, историки литературы не в равной мере признают «толстые журналы» авторитетными институциями.

После ретроспективного сравнения канонов журналов с предварительными канонами науки заглянем – как обещано – в будущее. Каких авторов, пока еще мало изученных филологами, выделяют журналы в первую очередь? Многообещающими представляются имена, выявляемые при сопоставлении разных журналов как общие и различительные элементы – они указывают на структурные особенности поля. С одной стороны, бросаются в глаза пересечения в составе авторов между «НМ», «Зн» и «Арионом»: кроме лидирующей группы, можно назвать Евгения Карасева, Олесю Николаеву («НМ» и «Арион») и Светлану Кекову («Зн» и «НМ»). С другой стороны, в каждом из журналов находим авторов, печатаемых только этим журналом. Любимцем «НМ» является Юрий Кублановский (он же заведует отделом «Поэзии»). «Зн» выбрало Геннадия Русакова. Там же находим многих поэтов Московского андерграунда поздних 1980-х: Михаил Айзенберг, Юрий Арабов, Тимур Кибиров. Любимые авторы «Ариона» – Ирина Ермакова, Владимир Строчков, Вера Павлова и Владимир Салимон.

Столь же значимы случаи опубликования одного автора в нескольких журналах при существенном различии в приписанном ему ранге, что осо-

---

|            | <i>Новый мир</i> | <i>Знамя</i> | <i>Арион</i> (Σ) |
|------------|------------------|--------------|------------------|
| Кушнер     | 16               | 12           | 23               |
| Рейн       | 12               | 10           | 23               |
| Липкин     | 9                | 4            | -                |
| Самойлов   | -                | 10           | -                |
| Чухонцев   | 3                | 4            | 11               |
| Ахмадулина | -                | 8            | 3                |
| Лиснянская | 19               | 16           | 32               |

О разных рубриках «Ариона» и в зависимости от объема подборки баллов, см. прим. 51.

<sup>56</sup> Об этой проблеме см. Орлицкий Ю. Где начинается и где заканчивается современная русская поэзия? С.17-18.

бенно часто наблюдается при сопоставлении журналов-долгожителей с юным «Воздухом». В последнем лидируют авторы или совершенно новые («свои»), или знакомые также по «НМ», «Зн» и «Ариону», но стоящие в них ближе к концу списка, такие как Елена Фанайлова или Федор Сваровский (оба на втором месте в «Воздухе»).<sup>57</sup> Борис Херсонский присутствует во всех четырех журналах, в «Воздухе» на первом месте, в «Арионе» выше середины, в «НМ» и «Зн» в конце списка. Следовательно, эти поэты пользуются признанием в молодом сегменте поля, но постепенно находят аудиторию и в более консервативной среде.

Авторами, равно признанными во всем очерченном нами поле, являются Бахыт Кенжеев и Сергей Гандлевский; их стихи равномерно распределены по «НМ», «Зн» и «Ариону». (Во всех журналах присутствует и другой член т.н. группы «Московского времени» – Алексей Цветков, ныне снова весьма продуктивный, однако уступающий рангом Гандлевскому и Кенжееву.) Гандлевский вошел также в канон «Воздуха»: номер 2006/3 посвящает ему «объяснение в любви», написанное Алексеем Цветковым. С помощью рубрики «Кислород – объяснение в любви» и подборки стихов «Автора номера» (плюс интервью и отклики коллег) журнал последовательно создает собственный канон. Схожую программу осуществляет «Арион» с помощью раздела «Портрет».

В нашем статистическом анализе читатель, вероятно, заметил методическую проблему, обусловленную самим материалом: сравниваются журналы разного возраста. Списки за 1994–2009 гг. («НМ», «Зн», «Арион») сопоставлены со списком за 2006–2009 гг. («Воздух»). Уместен вопрос, не были бы результаты принципиально иными при хронологическом ограничении материала, т.е. при сопоставлении всех изданий лишь за последние 4 года (с момента выхода в свет первого номера «Воздуха»), и не должны ли в этом случае старейшие авторы «НМ», «Зн», «Ариона» потерять в рейтинге? Мы рассмотрели период с 2006 г. еще раз отдельно. Оказалось, что картина меняется не очень существенно, но появляются некоторые новые имена. В «Зн» появляется Ирина Евса, а Алексей Цветков становится лидером. Рядом с традиционными авторами в «НМ» обращают на себя внимание Мария Ватутина, Мария Галина, Владимир Губайловский и Владимир Салимон. Из новых «Арион» печатает Сергея Васильева и Алексея Дячкова. Более заметны Владимир Салимон и Борис Херсонский.

Рассмотрение канонов литературных журналов завершим, отметив один (типичный) пробел. Плохо представлен – особенно учитывая интересы участников настоящей конференции – современный авангард. Возможные причины следующие: (1) большая часть коллег и читателей не сочувствуют их экспериментам; (2) неоавангардисты создали собственный участок

---

<sup>57</sup> Фанайлова: Зн – 10; Сваровский: НМ – 1.

поля, между прочим свои собственные журналы – «Черновик», «Другое полушарие», «Футурум Арт» и др.

### Заключение

Мы попытались показать, что учет структур поля современной поэзии расширяет горизонт для литературоведов и позволяет избежать грубых методологических ошибок, которые часто наблюдаются в учебниках. Указанные структуры отражаются, например, в создаваемых литературными журналами (предварительных) канонов, моделируемых нашими ранговыми списками. Анализ литературного поля, разумеется, не ограничивается составлением списков и вопросом «кто первый»; цель анализа – описать и объединить в одну картину-мозаику множество канонов, включая те, которые литературоведение создает более или менее осознанно и продуманно. Решение проблемы состоит в теоретически более осмысленном участии литературоведов в процессе «канонизации», для чего необходимо учесть западный опыт «канонов» и теорию полей Бурдьё.

Заключая, отметим, что изучение современной литературы возможно лишь в контакте с литературной жизнью. А именно этого и не хватает многим трудам по современной поэзии. Основными институциональными органами в этой столь важной сфере контакта науки и литературы, своего рода «суб-поля», выступают журналы «ВЛ» и «НЛО», которые мы намеренно не включили в список «чистых», «строго научных журналов». Деятельность «НЛО» заслуживает особого внимания исследователей: на страницах этого журнала российское литературоведение встречается с зарубежным, с другими гуманитарными науками, с литературной критикой. Представлена здесь и поэтическая *продукция*: ведь издательство «НЛО» выпускает известные поэтические серии. Таким образом, журнал функционирует как активная и инновативная платформа обмена между разными полями. В «НЛО» не только рассматривается творчество отдельных поэтов и тем самым инициируется процесс их канонизации, но и предпринимаются довольно масштабные попытки систематизации «поля поэзии». Самый известный пример – специальный выпуск «НЛО» 2003, №62, полностью посвященный концептуальному описанию современной поэзии с разных точек зрения.

Надеемся, что конференция, прошедшая в Бернкастель-Кусе, и выпущенный сборник статей дадут толчок к появлению новых исследований,<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Обращаем внимание на недавно вышедшую книгу ЗУБОВА Л. Языки современной поэзии. М.: НЛО, 2010, которая содержит эскизы, освещающие главные черты творчества 9 поэтов: Льва Лосева, Генриха Сапгира, Виктора Соснора, Виктора Кривулина, Д.А. Пригова, Тимура Кибирова, Владимира Строчкова, Александра Левина, Дмитрия Авалиани. Л. Зубова рассматривает и описывает принципы собственного выбора (т.е.

а также что заинтересовавшие нас имена, темы и методы привлекут внимание ученых к вопросу о каноне в целом и о канонах современной русской поэзии в частности – предмету, который в поле филологии незаслуженно занимает маргинальное положение.

### Сравнительный ранговый список 1994–2009

|                  | НМ |                | Зн |               | Ар(Σ)* |
|------------------|----|----------------|----|---------------|--------|
| Лиснянская И.    | 19 | Русаков Г.     | 18 | Лиснянская И. | 32     |
| Кублановский Ю.  | 17 | Лиснянская И.  | 16 | Ермакова И.   | 25     |
| Кушнер А.        | 16 | Кенжеев Б.     | 14 | Николаева О.  | 25     |
| Карасев Евг.     | 14 | Кекова С.      | 13 | Строчков В.   | 25     |
| Рейн Евг.        | 12 | Самойлов Д.    | 13 | Салимон В.    | 24     |
| Алехин А.        | 11 | Айзенберг М.   | 12 | Шульпяков Г.  | 24     |
| Найман А.        | 11 | Ваншенкин К.   | 12 | Кушнер А.     | 23     |
| Амелин М.        | 10 | Гандлевский С. | 12 | Рейн Евг.     | 23     |
| Ватутина М.      | 9  | Кушнер А.      | 12 | Павлова В.    | 21     |
| Кенжеев Б.       | 9  | Матвеева Н.    | 12 | Ряшенцев Ю.   | 20     |
| Липкин С.        | 9  | Кибиров Т.     | 11 | Фаликов И.    | 20     |
| Николаева О.     | 9  | Левин А.       | 10 | Хоменко Ю.    | 20     |
| Миллер Л.        | 9  | Рейн Евг.      | 10 | Литвак С.     | 19     |
| Салимон В.       | 9  | Фанайлова Е.   | 10 | Галина М.     | 18     |
| Ушакова Е.       | 9  | Байтов Н.      | 9  | Грицман А.    | 17     |
| Бородицкая М.    | 8  | Кукин М.       | 9  | Карасев Е.    | 17     |
| Губайловский Вл. | 8  | Синельников М. | 9  | Штыпель А.    | 17     |
| Кекова С.        | 8  | Цветков А.     | 9  | Захаров В.    | 16     |
| Хлебников О.     | 8  | Арабов Ю.      | 8  | Тонконогов Д. | 16     |
|                  |    | Ахмадулина Б.  | 8  | Херсонский Б. | 15     |
|                  |    | Лосев Л.       | 8  |               |        |
|                  |    | Рыжий Б.       | 8  |               |        |
|                  |    | Степанова М.   | 8  |               |        |

предварительного канона): он «неизбежно субъективен» (с.6) и открыт; критерием служит внимательность поэта к языку и слову.

\* В отличие от моего доклада, в подсчет рубрики «Портрет»/«Пантеон» («Арион») и «Кислород» («Воздух») не вошли; учтены только публикации поэтов, а не о поэтах.

## Сравнительный ранговый список 2006–2009

|              | <b>HM</b> |             | <b>Зн</b> |            | <b>Ap<br/>(<math>\Sigma</math>)*</b> |             | <b>Воз<br/>(<math>\Sigma</math>)*</b> |
|--------------|-----------|-------------|-----------|------------|--------------------------------------|-------------|---------------------------------------|
| Лиснянская   | <b>6</b>  | Цветков     | <b>7</b>  | Салимон    | <b>12</b>                            | Херсонский  | <b>15</b>                             |
| Ватутина     | <b>4</b>  | Гандлевский | <b>5</b>  | Николаева  | <b>11</b>                            | Бородин     | <b>12</b>                             |
| Галина       | <b>4</b>  | Лиснянская  | <b>5</b>  | Лиснянская | <b>10</b>                            | Зингер      | <b>12</b>                             |
| Губайловский | <b>4</b>  | Русаков     | <b>5</b>  | Фаликов    | <b>10</b>                            | Сваровский  | <b>12</b>                             |
| Кекова       | <b>4</b>  | Айзенберг   | <b>4</b>  | Васильев   | <b>9</b>                             | Фанайлова   | <b>12</b>                             |
| Кенжеев      | <b>4</b>  | Ваншенкин   | <b>4</b>  | Дьячков    | <b>9</b>                             | Азарова     | <b>10</b>                             |
| Кублановский | <b>4</b>  | Евса        | <b>4</b>  | Иргеньев   | <b>9</b>                             | Веденяпин   | <b>9</b>                              |
| Кушнер       | <b>4</b>  | Кушнер      | <b>4</b>  | Херсонский | <b>9</b>                             | Гандельсман | <b>9</b>                              |
| Найман       | <b>4</b>  | Ахмадулина  | <b>3</b>  | Хоменко    | <b>9</b>                             | Гольдин     | <b>9</b>                              |

Виллем Г. Вестстейн (Амстердам)

## «Бронзовый век» русской поэзии: кто войдет в канон?

*Об одном проекте по выяснению популярности*

В начале 2002 г., в последний год своей активности на сайте «Современная русская литература с Вячеславом Курицыным», Курицын затеял проект «Сто десять к десяти с чем-то».<sup>1</sup> Проект предполагал выяснить: кто, по мнению «экспертов» (ведущих поэтов и критиков), входит в число лучших современных русских поэтов. Этим ста десяти «экспертам» был предложен вопрос:

Назовите, пожалуйста, 10 лучших современных поэтов, пишущих на русском языке. Лучше отдавать предпочтение действующим, то есть, продолжающим активно работать авторам, но если в ваш список 10-ти войдет поэт, прекративший активную работу, но пребывающий в физическом здравии, это ваше право. Расставлять поэтов по местам (кто первый, кто третий) не нужно – нужно лишь представить список 10 (или список меньшего объема).

Многие респонденты ответили на вопрос серьезно, назвав десять имен живущих и активных поэтов, которых особенно ценили. Некоторые предоставляли просто список с десятью именами, другие же составляли два списка: один с «объективно лучшими» поэтами и другой с «наиболее любимыми». Лишь единицы отказались отвечать вовсе, так ныне покойный Михаил Гаспаров написал: «Как ученый я занимаюсь фактами, а не оценками, а как читатель я слишком мало уважаю свой вкус, чтобы его оглашать»<sup>2</sup>. А Игорь Пильщиков, например, смог назвать лишь четыре имени, поскольку редко читает поэзию, появившуюся после 1830 г.<sup>3</sup> Кое-кто отделался шуткой, назвав таких поэтов, как Пушкин, Тютчев и Пастернак, поскольку они «и сейчас живее всех живых»<sup>4</sup>. Но это были исключения, все остальные из опрошенных назвали по десять, а иногда и более, имён.

Результаты этой анкеты были весьма интересны. Победителем в рейтинге популярности стал Сергей Гандлевский, попавший в первую десятку у тридцати восьми экспертов. Далее список выглядел так: Тимур Кибиров – 35 номинаций, Лев Лосев – 31, Дмитрий Александрович Пригов – 28, Еле-

---

<sup>1</sup> <http://www.guelman.ru/slava/10/10p.htm> (май 2011 г.).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

на Шварц и Лев Рубинштейн – 27, Вера Павлова – 25. В целом были названы двести шестьдесят семь поэтов; сто сорок три из них – всего по одному разу, в том числе и такие, не совсем уж безвестные, как Татьяна Бек и Евгений Евтушенко. Среди мало любимых оказались также не безвестные Константин Кедров и его жена Елена Кацюба, – они не получили ни одного голоса. Борис Рыжий, в 2002 г. уже покойный, был назван 6 раз, столько же, сколько и Белла Ахмадулина. Вознесенский получил 4 голоса.

### *Еще один список*

Думая о своем вкладе в сборник статей по современной русской поэзии, я тоже решил составить такой, по возможности – объективный, список самых значительных русских поэтов на сегодня. Совершенно объективным такой список, конечно, никогда не станет, но попытку предпринять можно. В своей попытке я представил себя, хотя и это, конечно, не вполне возможно, человеком 21 в., оглядывающимся на период русской литературы примерно с 1980 по 2010 г. Что же увидит этот человек? Во-первых, он увидит, что поэзия явно превосходит прозу. Этот период отнюдь не случайно уже назван «Бронзовым веком» русской поэзии:<sup>5</sup> в ней присутствует

<sup>5</sup> «Бронзовый век» пока является довольно спорным определением в современной русской литературной критике. Создателем этой концепции считается поэт Слава Лен (см. интервью Е. Степанова с ним: «Мы все были формалистами...». // Дети Ра. 2009. №10. <http://magazines.russ.ru/ra/2009/10/le25.html>; май 2011 г.), который в 1978 году составил альманах «Бронзовый век русской поэзии». Однако до него термин употребил Олег Охупкин в своем стихотворении «Бронзовый век» (1975): «Красовицкий, Ерёмин, Уфлянд, / Глеб Горбовский, Соснора, Кушнер... / Макинтошами, помню, устлан / Путь Господень в живые души. // Рейн да Найман, Иосиф Бродский, / Дмитрий Бобышев да Охупкин / Наломали пред Ним березки, / Постилали цветов охапки. <...> Эта бронза еще в расплаве. / Но ваятель отливку вправе / Совершить на хозяйский глаз. / Помяните, помяните нас!» и т.д. (см. THE BLUE LAGOON ANTHOLOGY OF MODERN RUSSIAN POETRY. Edited by K.K. Kuzminsky and G.L. Kovalev. Newtonville: Oriental Research Partners, 1983. Vol.4b. С.97-99). «С тех пор», как пишет Сергей Чупринин (ЧУПРИНИН С. Бронзовый век. // ЧУПРИНИН С. Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня. М.: Время, 2007. С.82.), «принято понятием Бронзового века определять либо культуру второго русского модернизма, сложившуюся в 1950 гг. и просуществовавшую до 1980 гг., когда отечественная литература вступила в эпоху постмодерна, либо – в более расширенной трактовке – вообще современную культуру. За точку отсчета при этом обычно берется или окончание Второй мировой войны, или начало перестройки в Советском Союзе.» В этой статье я употребляю термин «Бронзовый век» для определения современной культуры (с начала перестройки), хотя, на мой взгляд, «настоящий» Бронзовый век русской поэзии – это период 1960-2000 (в общем и целом период постмодернизма). О «поэзии Бронзового века» см. также КУЛАКОВ В. «Бронзовый век русской поэзии». // КУЛАКОВ В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: НЛЮ, 1999. С.88-95. В сегодняшней критике встречаются совершенно противоположные взгляды на «качество» современной литературы. В интервью иркутской газете *Областная* Александр Кабанов говорит: «Но я

множество интересных поэтов и поэтических группировок, несмотря на то, что общая картина крайне гетерогенна как по форме, так и по содержанию. Присутствуют и увлекательные эксперименты, направленные, в основном, на расширение возможностей языка, в других же случаях акцент лежит как раз на содержании, как, например, у отдельных поэтов, в чьих работах большую роль играет религиозная тематика.

Взглянув на Золотой и Серебряный века русской поэзии, время Пушкина и период рубежа 19–20 вв., мы обнаружим, что от обоих периодов остались весьма ограниченные списки поэтов, включенных в канон как реально важнейшие. Во времена Пушкина это – помимо него самого – Батюшков, Жуковский, Вяземский и Тютчев. В Серебряном веке имен чуть больше: Блок и Белый, как представители символизма; акмеисты Ахматова и Мандельштам; футуристы Хлебников и Маяковский; а также стоящие более-менее вне течений Пастернак и Цветаева. Собственно говоря, Серебряный век гораздо «золотее», чем эпоха Пушкина, но название «Золотой век» уже было задействовано и не могло использоваться дважды. Кроме того, в Серебряном веке отсутствует поэт, который, как Пушкин, несомненно вышлся бы над всеми современниками.

Бронзовый век русской поэзии, которому посвящен настоящий сборник, объединяет с Золотым веком то, что в нем есть один поэт, явный *primus inter pares*. Это, конечно же, – Иосиф Бродский. Несмотря на то, что умер он уже довольно давно, он продолжает доминировать, и не только как поэт, но и в том, что касается влияний, во всей русской поэзии последних

---

считаю, что мы сейчас живем в замечательное время – бриллиантовый век русской поэзии. Я могу назвать 30-40 поэтов "первого звена" от Цветкова до Кенжеева, от Гандлевского до Льва Лосева, от Кушнера до Юнны Мориц. Если сравнивать с началом прошлого века, это соизмеримые вещи. Мы, говоря про Серебряный век, также можем назвать примерно 40 имен» (КАБАНОВ А. «Писать стихи – удовольствие телесного уровня». Беседа вела Елена Орлова. // Областная (Иркутск). 27.07.2009. №83. С.6). В первом номере «Знамени» 2010-го года Наталья Иванова также сравнивает литературу нашего времени с литературой Серебряного века (точнее, первое десятилетие 20 в. с первым десятилетием 21 в.). Наше время намного «ниже», чем Серебряный век: «Не медный, не латунный, не хрустальный и совсем не титановый. Пока еще определение не найдено, но искать будем; может быть, к концу века и найдем. Что видно сразу и невооруженным глазом – перепад мощностей» (ИВАНОВА Н. Трудно первые десять лет. // Знамя. 2010. №1. С.175-184, здесь: с.177). Правда, все поэты, названные Кабановым, собственно говоря принадлежат к прошлому веку, в то время как критика Ивановой прежде всего относится к прозе последнего десятилетия, но различие в оценке «Бронзового века» все-таки поразительно. См. также высказывания Данилы Давыдова в интервью 2008 г.: «Поэзия сейчас переживает подлинный расцвет, даже не равный, но превосходящий Золотой и Серебряный века. Кстати, полагаю эти обозначения ложными и вредными – а особенно обозначение современности как века Бронзового» (Бойко М. «Расцвет, но не Бронзовый век. Данила Давыдов о терминологических недоразумениях». // Независимая газета. Ex Libris. 10 февраля 2008 г. [www.litkarta.ru/dossier/rascv-no-ne/dossier\\_987/](http://www.litkarta.ru/dossier/rascv-no-ne/dossier_987/)).



тридцати лет. С Серебряным же веком Бронзовый объединяет то, что имеется весьма приличное количество поэтов, могущих претендовать на свое место в каноне. Что для этого необходимо? Абсолютные требования состоят в следующем: поэзия должна быть самоценной по содержанию, и поэт должен быть поэтом, то есть, должен относиться к поэзии как к делу жизни, в результате чего возникает некое собрание сочинений, в полном объеме которого видны как развитие в целом, так и определенные творческие пики. Разумеется, поэт должен иметь, что сказать, и уметь сделать это в новой и оригинальной манере. При этом может помочь факт лидерства в влиятельной поэтической группировке или участие в политическом и/или общественном развитии. Примерами поэтов, удовлетворяющих последнему из указанных критериев, являются Евтушенко, Вознесенский и Ахмадулина; они, несомненно, сохранят свои места в истории литературы. Однако все они (Вознесенский и Ахмадулина недавно умерли), фактически предшествуют Бронзовому веку и должны быть отнесены к первым десятилетиям после Второй мировой войны, когда Россия еще была Советским Союзом. То же самое относится и к нео-авангардистам (в советское время – подпольным) – поэтам Сергею Сигею и Ры Никоновой. Думаю, что и они получают свое место в истории литературы, но не в Бронзовом веке. По крайней мере, если мы условимся начинать его отсчет с восьмидесятих годов, а не раньше. Между прочим, в анкете Курицына Сигей получил 1 голос, а Никонова – два.

В Серебряном веке русской поэзии есть несколько больших поэтов, более или менее равных между собой, которых так и рассматривает история литературы; а есть и большая группа поэтов «масштабом поменьше». Некоторые из этих поэтов «масштабом поменьше» были, в свое время, значительно популярней, чем вышеназванные восемь «великих», что вполне может служить предупреждением тому, кто оглядывается из 22 в. на сегодня. Я отваживаюсь высказать предположение, что Бронзовый век русской поэзии будет больше похож на Золотой, чем на Серебряный век, в том смысле, что основное внимание будет уделяться одному поэту данного периода, Иосифу Бродскому, в сравнении с которым остальные – относительно говоря – бледнеют. Но, как уже было сказано, – остальных тут гораздо больше, чем в Золотом веке.

По-моему, право на свое место в истории литературы точно получают два, весьма различных, поэта: Дмитрий Александрович Пригов и Елена Шварц, ныне оба покойные. Родившийся в том же году, что и Бродский, Пригов уникален как фигура двойного таланта: поэт и художник, и может рассматриваться как важнейший представитель русского концептуализма в поэзии. Шварц же создала прекрасный поэтический корпус сочинений, который можно сравнить с таковым у Ахматовой и Цветаевой. Как Пригов, так и Шварц, по анкете Курицына, находятся в первой десятке.

Несколько ниже в этой иерархии находится внушительное количество поэтов. Примечательным для Бронзового века является большое число поэтесс. В Золотом их практически не было ни одной, в Серебряном – две из восьми выдающихся поэтов, а в моем списке Бронзового века в первой десятке находятся 4 поэтессы. Кроме уже названной Шварц, это – Ольга Седакова, Инна Лиснянская и Светлана Кекова.

Они не представляют экспериментальную сторону поэзии Бронзового века, у всех четырех весьма важна религиозно-мистическая тематика, но они сообщают миру нечто новое – каждая в своей собственной манере. Седакова, Лиснянская и Кекова также присутствовали в ответах на анкету Курицына, но получили значительно меньше голосов, чем Шварц (Седакова – 17, Кекова – 14, а Лиснянская всего 4), и не вошли в первую десятку.

Свое место в *моей* первой десятке получает также Геннадий Айги. По анкете Курицына, ему досталось всего 13 голосов, и в первую десятку он не попал. Айги, быть может, более популярен на Западе, чем в России, но его творчество содержит в себе уникальную связь между авангардным, с одной стороны, и религиозно-мистическим – с другой; два полюса, меж которыми движется поэзия Бронзового века. Что касается этих двух полюсов, то и здесь можно провести параллель с Серебряным веком. Это относится и к двум следующим поэтам из моего списка: Сергею Гандлевскому и Тимуру Кибирову. При этом Гандлевский находится ближе к религиозно-мистическому полюсу, в то время как Кибиров – ближе к авангардно-модернистскому.

Раздав первые восемь мест в своей десятке, я затрудняюсь двинуться дальше. Все дело в том, что это почти невозможно: сравнивать старую гвардию, уже давно состоявшуюся поэтически, с многообещающими молодыми поэтами, которые еще целиком находятся в процессе развития. На этот раз чисто субъективно я выбираю по одному из каждой группы. Из старых: не Александр Кушнер, Олег Чухонцев или Евгений Рейн, а – Виктор Соснора. А из молодых: не Дмитрий Воденников, Вера Павлова или Елена Фанайлова, а – Мария Степанова. По анкете Курицына, Соснора попал выше Кушнера, Рейна и Чухонцева, а Степанова – ниже Воденникова, Павловой и Фанайловой.



Сергей Е. Бирюков (Галле-Виттенберг)

## Грани неоавангарда: действующие лица, институты, группы, издания, презентации и т.д.

### *Немного истории*

Прежде чем говорить о современном состоянии авангарда, необходимо хотя бы в общих чертах обрисовать ситуацию, предвещающую сегодняшнюю.

Исторический авангард формировался в России в то же время, что и в других странах Европы. Был довольно быстрый обмен информацией, шло взаимовлияние авангардных школ. Так продолжалось все 10-е – 20-е годы. Активный обмен идеями существовал между немецким и русским авангардом. Наиболее яркие примеры – группа «Синий всадник», одним из организаторов которой вместе с Францем Марком и Августом Макке был Василий Кандинский, но примыкали также Алексей Явленский, Марианна Веревкина и Давид Бурлюк – «отец русского футуризма». Затем в 20-е годы – сотрудничество немецких художников с русскими – Малевичем, Эль Лисицким, взаимодействие русского футуриста Ильи Зданевича с немецкими дадаистами, родственность русской заумной поэзии и ДАДА.

В 30-е годы ситуация резко изменилась. В частности, в СССР публичная презентация литературного авангарда становится все менее возможной. Хотя это период активной творческой деятельности «второго авангарда» (группа ОБЭРИУ в Ленинграде, Николай Глазков в Москве).

Большую свободу публичных действий имели эмигранты, но эти действия не вызвали адекватного отклика в странах проживания (Давид Бурлюк в США, Илья Зданевич, Сергей Шаршун, Борис Поплавский – во Франции), а в СССР о них почти никто не знал. В Европе уже в конце 40-х годов происходит активизация неоавангарда, причем с явной ориентацией на исторический авангард. Характерно высказывание французского авангардного поэта Анри Шопена по этому поводу: «первая половина столетия пыталась выразить такие артистические устремления, осуществиться которым было суждено во второй его половине»<sup>1</sup>. Анри Шопен внимательно всматривался в поиски своих предшественников и искал контактов с еще

---

<sup>1</sup> Шопен Анри. Без границ между поэзией и музыкой. Интервью взял Н. Цурбург. // ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ. Избранные статьи. Сост. и общ. ред. Д. Булатова. Кенигсберг-Мальборк: Симплиций, 1996. С.120-141. Здесь: с.127.

живущими деятелями исторического авангарда, в частности, в 1966 году он встречается с дадаистом Раулем Хаусманом и побуждает его к записи фонетических опытов на магнитофон.<sup>2</sup> «Венская группа» и конкретисты прямо наследуют дадаистам.

В СССР в 50 – 60-е годы также начинаются попытки восстановления авангардных тенденций. Прежде всего это было связано с именем Маяковского. В связи с изданием его собрания сочинений и появлением новых работ о нем постепенно возрождаются имена футуристов – Хлебникова, Бурлюка, Каменского, Крученых... Алексей Крученых был в это время еще жив (он умер в 1968 году), но с начала 30-х годов он не имел возможности выступать и печататься. Он был известен небольшому кругу людей. В частности, с ним были знакомы поэты, которые использовали авангардные приемы в своем творчестве – Владимир Казаков, Геннадий Айги, Андрей Вознесенский, Виктор Соснора. В Ленинграде жил поэт Игорь Бахтерев, который в 20-е годы входил в авангардную группу ОБЕРИУ (Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Заболоцкий). Бахтерев как авангардный автор тоже не имел выхода к публике (в официальной литературе он работал как драматург), но с ним общались и знали его тексты такие поэты как Владимир Эрль, Сергей Сигей, Ры Никонова, Борис Констриктор. В городе Херсоне жил радикальный авангардный поэт Василиск Гнедов, в 1915 году он выступил с поэмой, состоящей из одного чистого листа, она называлась «Поэма конца». С Гнедовым встречался и переписывался Сергей Сигей. Кроме того, нельзя сбрасывать со счетов, что в 50 – 60-е действуют поэты, связанные с авангардом: Николай Асеев (1889–1963), Семен Кирсанов (1906–1972), Борис Пастернак (1904–1960), Илья Сельвинский (1899–1968). Их пример, а в некоторых случаях и непосредственная поддержка сыграли определенную роль в продолжении авангардной линии в русской поэзии.<sup>3</sup>

Таким образом можно говорить о том, что в Советском Союзе 60-х годов еще оставались люди, которые могли непосредственно передать новым авторам собственный опыт. Однако в отличие от своих западных ровесников, наиболее радикальные авторы тогда не могли выступать открыто. Поэты и художники, которые занимались экспериментом в искусстве, оказались в оппозиции к художественным вкусам власти. Их действия не были протестом как таковым, они занимались просто искусством. Но те, кто

<sup>2</sup> ШОПЕН Анри. Поэтические мутации. // НОМО SONORUS. Международная антология саунд-поэзии. Составление и общая редакция Дм. Булатова. Калининград: ГЦСИ, 2001. С.114-129. Здесь: с.114-115.

<sup>3</sup> ЦУКАНОВ А. Авангард есть авангард. // НЛО. 1999, №39. С.286-292. ШМИДТ Э. «Авангард есть авангард?» К вопросу о современном литературном авангарде. // Canadian-American Slavic Studies. 2002. Vol.36. №4. С.377-390.

контролировал доступ к печатному станку, средствам массовой информации, старались всячески ограничить этот доступ.

В результате все публикации Владимира Казакова (1938–1988) были осуществлены на Западе, в основном в Германии, где выходили его книги на русском языке и переводы на немецкий. Геннадий Айги (1934–2006) также печатался в Германии, Франции, а в начале 60-х годов – в Польше и Чехословакии. Елизавета Мнацаканова (р.1922) – музыкант, поэтесса и художница – в 1975 году эмигрировала в Австрию и только здесь начала выступать и печатать свои произведения. Она выступала в частности вместе с Хансом Артманом и Герхардом Рюмом и переводила их стихи на русский. Впрочем, Мнацаканова в своем С.У. специально оговаривает свое нежелание публиковаться в период ее жизни в Москве.<sup>4</sup> Валерий Шерстяной (р.1950), будучи студентом факультета романо-германской филологии Кубанского университета (г. Краснодар), женился на немецкой студентке и переехал в 1979 году в ГДР и вся его карьера визуального и саунд-поэта складывалась в Германии. Вскоре после приезда он познакомился с жившим в ГДР художником и мыслителем Карлфридрихом Клаусом, который оказал на Шерстяного большое влияние. Впоследствии он установил контакты с рядом западных экспериментальных поэтов, переписывался с ними, был под наблюдением Штази. И после падения Берлинской стены Шерстяной активно действует в немецкой экспериментальной поэзии, кроме того, он пропагандирует и русский авангард. Довольно рано эмигрировал во Францию поэт и художник Алексей Хвостенко (1940–2004), развивавший традиции заумников и дадаистов и организовавший в Ленинграде группу «Верпа», близкую традициям ОБЭРИУ.

Ры Никонова (р.1942) и Сергей Сигей (р.1947) жили в весьма отдаленном небольшом городке (город Ейск на берегу Азовского моря) и там выпускали самиздатский журнал «Транспонанс», в котором печатали как старый, так и новый авангард. Этот журнал выходил тиражом пять экземпляров и имел круг читателей, состоящий из самих литераторов и художников. Организатор группы «Хеленукты» Владимир Эрль (р.1947), Борис Констриктор (р.1950), Борис Кудряков (1946–2005) печатались в этом журнале, а также в ленинградских самиздатских журналах.

В городе Казани еще в 50-е годы Константин Кедров (р.1942) и поэты его круга – Елена Кацюба, Лоренс Блинов – заявляют о себе как авторы авангардного направления. Однако в тех условиях их устремления не получают поддержки, публикационные дебюты этих поэтов состоялись с большим опозданием, уже в 80-е годы.

В городе Тамбове (450 км на юго-восток от Москвы) автор этих строк, начиная с 60-х годов занимался изучением русского и зарубежного аван-

<sup>4</sup> NETZKOWA МНАЦАКАНОВА Е. ARCADIA. Избранные работы 1972–2002. М.: Изд-во Р.Элинина, 2006. С.189.

гарда, работал над театрализацией авангардных текстов и в начале 80-х годов создал студию, в которой занимался с молодыми авторами литературным экспериментом. И в дальнейшем образовал «Академию Зауми» (АЗ), объединив неоавангардных авторов и исследователей, живущих, как в России, так и за рубежом.<sup>5</sup>

В то же время нельзя не отметить, что несколько авторов, дебютировавших во второй половине 50-х годов, пробились в печать и даже смогли завоевать определенное положение.

Это прежде всего Андрей Вознесенский (1933–2010), успешно соединивший некоторые принципы авангардной поэтики с традиционным письмом и находивший возможности представлять даже образцы визуальной, конкретной и звуковой поэзии. Не случайно Андрей Вознесенский становится центром притяжения многих из тех, кто искал новые пути в поэзии. В Ленинграде таким центром притяжения был Виктор Соснора (р.1936). Поддержанный в начале пути бывшим футуристом и соратником Маяковского Николаем Асеевым, Соснора, по сравнению с Вознесенским, печатался дозированно. Однако его публикации имели весьма существенное значение для молодых авторов. Целый ряд новых поэтов, сумевших заявить о себе еще в конце 70-х – начале 80-х годов, были как раз ориентированы на этих поэтов, а некоторые и были с ними знакомы. Прежде всего это круг, условно говоря, метафористов (Алексей Парщиков, Александр Еременко, Иван Жданов, Сергей Соловьев, Илья Кутик и поддержавший их на самом первом этапе Константин Кедров, разработавший теорию метаметафоры).<sup>6</sup>

Но в целом 60-е, 70-е и начало 80-х годов в бывшем СССР для большинства авторов авангардного направления оказались подпольными, эти годы проходили под знаком восстановления классического авангарда и поиска собственных путей.

### *О новых возможностях*

Когда во второй половине 80-х годов появилась возможность для более широких устных выступлений и публикаций, то оказалось, что в России существует некоторое количество авторов, занимающихся визуальной

<sup>5</sup> См. АКАДЕМИЯ ЗАУМИ. Интервью с С. Бирюковым. // Волга. 1995. №7. С.71-75. ТАКЕДА А. Говори, заумь! – Сергей Бирюков и Академия Зауми. // Eureka (Tokyo). 1997. №2. С.246-249. SAMES B. Linie der Avantgarde in Russland. Transrationale Dichtkunst in der "Akademija Zaumi". Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2004. АЛЬМАНАХ АКАДЕМИИ ЗАУМИ. Б.м. 2007.

<sup>6</sup> См. КЕДРОВ К. Метакод и метаметафора. М.: Изд-во Е. Пахомовой, 1999. КЕДРОВ К. Энциклопедия метаметафоры. М.: Изд-во Е. Пахомовой, 2000.

поэзией, саунд-поэзией, комбинаторной поэзией, работающих с различными техниками письма.

С 1989 года в США начинает выходить альманах русской экспериментальной поэзии «Черновик», который издает на собственные средства поэт-эмигрант Александр Очеретянский (р.1946). К настоящему времени вышло 24 номера и этот альманах остается уникальным полем для эксперимента, главным образом в области визуализации текста и так называемой смешанной техники. С середины 90-х годов альманах печатается то в Москве, то в Киеве, попадает в разные города, оказывая таким образом некоторое влияние на общую художественную атмосферу. В последнее время «Черновик» представлен также в интернете.

С 1995 года поэты Елена Кацюба и Константин Кедров стали издавать в Москве «Журнал поэтов», ориентированный в основном на комбинаторную поэтику – палиндром, анаграмма, визуальные формы. Константин Кедров организовал группу ДООС («Добровольное общество охраны стрекоз», где стрекоза выступает аналогом художника). Эта группа регулярно проводит акции с презентацией поэтического поиска.<sup>7</sup>

В Ейске Сергей Сигей и Ры Никонова со второй половины 80-х годов организуют ряд собственных выступлений, а также международные выставки мэйл-арта и визуальной поэзии, изредка они выступают в Петербурге, Москве и других городах.

В Тамбове 80-е – 90-е годы прошли под знаком действий «Академии Зауми» (об этом будет сказано позже).

С начала 90-х годов в Москве выходит журнал «Новое литературное обозрение», который смог показать многое из того экспериментального, что делалось на протяжении 60-х – 90-х годов. Уже в третьем номере была напечатана моя обширная работа «Нетрадиционная традиция»<sup>8</sup>, затем были публикации Ры Никоновой, С. Сигея, А. Кондратова, Г. Сапгира, И. Холина, Вс. Некрасова и др.

В начале 2000-х появился журнал «Футурум-арт», который также обращается к авангардным практикам, как прошлого, так и настоящего. Основатель журнала – поэт и филолог Евгений Степанов вскоре выдвинул еще несколько проектов: журналы «Дети Ра», «Зинзивер», в которых также стал публиковать авангардных авторов. Он же выпустил два номера журнала «Другие», посвященного визуальной поэзии. Журналы «Акт» и «Словолы», учитывающие авангардный поиск, издают в Петербурге известные деятели ленинградского андеграунда Тамара Буковская и Валерий Мишин.

---

<sup>7</sup> См. ДООС. Полн. собр. соч. Сост. Е. Кацюба / К. Кедров. М.: Изд-во Е. Пахомовой, 1998. Антология ПО. Ред.-сост. К. Кедров. М.: Академия Н.Нестеровой, 2007.

<sup>8</sup> См.: НЛО. 1993. №3. С.219-242.



Выразительные издательские акции постоянно предпринимает в Петербурге известный поэт полифоносемантист Александр Горнон.

Выходят книги Геннадия Айги, Владимира Казакова, Елизаветы Мнацакановой, Генриха Сапгира, Игоря Холина, Владимира Эря, Бориса Констриктора, Сергея Сигея, Ры Никоновой, Алексея Хвостенко, Дмитрия Авалиани, Анны Альчук, Елены Кацюбы, Константина Кедрова, Александра Очеретянского, Наталии Азаровой, Арсена Мирзаева, Сергея Бирюкова, Александра Федулова, Евгения Харитонов, Михаила Вяткина, Бориса Гринберга, Евгения Степанова, Тамары Буковской, Валерия Мишина.

Кроме того, в России вышло несколько антологий, репрезентирующих русский и мировой опыт авангардных практик.<sup>9</sup>

С падением «железного занавеса» появились возможности контактов с авторами из других стран, знакомства с тем, что делается на Западе и представления своего искусства за рубежом. Правда, при этом некоторые авангардные авторы переместились в другие страны, например, Ры Никонова и Сергей Сигей в 1998 году переехали в Германию. Если учесть, что в Германии сейчас живут также связанные с неоавангардом Ольга Денисова, Вилен Барский, Игорь Бурихин, Елена Сазина, уже упоминавшийся Валерий Шерстяной и автор этой статьи, то можно сказать, что произошел своеобразный возврат к началу 20 века, когда русский и немецкий (шире – немецкоязычный) авангард находились в тесном взаимодействии.

### *Векторы Академии Зауми*

Неоавангард 60-х – 90-х годов стремится к обновлению формы, при этом не выдвигая социальных претензий. Неовангардисты как бы даже презируют социальность, они хотят быть просто художниками, которые возделывают поле художества и пытаются его всячески расширить. Например, переход к визуальности диктуется не только тем, что визуальные поэты часто еще и художники (как Мнацаканова, Ры Никонова, Сергей Сигей), но и расширением территории поэзии. Принцип авангардистской экспансии остается, но он направлен только на частную сферу искусства. Более того, необходимо отметить такой факт: репрессии против раннего авангарда, провал социализма в России, запрет на эксперимент и вынужденное подпольное существование – все это переориентировало неоавангард. В

<sup>9</sup> ДИАПАЗОН. Антология современной немецкой и русской поэзии. Под ред. Е. Пахомовой и др. М.: Университет Н. Нестеровой, 2005. ПОЭЗИЯ РУССКОГО ФУТУРИЗМА. Сост. и подг. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого. Ред.: В.Н. Сажин. СПб.: Академический проект, 1999. РУССКИЙ ФУТУРИЗМ. Теория, практика, критика, воспоминания. Сост.: В.Н. Терехина / А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. ТОЧКА ЗРЕНИЯ: Визуальная поэзия: 90-е годы. Сост.: Д. Булатов. Калининград: Симплиций, 1998. НОМО SONORUS. Международная антология саунд-поэзии. Сост.: Д. Булатов. Калининград: ГЦСИ, 2001.

отличие от авангардистов начала века, неоавангардисты сосредоточились на чистом искусстве, их выступления проходили не на открытой публике, а среди своих – на квартирах (так было в Москве и Ленинграде, однако открытые выступления проходили в Тамбове в 60 – 70-е и особенно 80-е годы). Общее творческое оживление и мощное восстановление и возвращение литературных имен и произведений во второй половине 80-х и в 90-е годы способствовали подъему в том числе и авангардной линии. Но наиболее радикальные авторы даже на этом фоне подъема долгое время оставались малоизвестны.

Однако в этот период была образована «Академия Зауми», под знаком которой мы проводили конференции и фестивали, растормаживая творческие процессы не только в городе Тамбове, но и оказывая воздействие на другие города, в том числе на Москву и Петербург. Мы взяли за основу три важнейших принципа авангардизма, которые можно обозначить тремя «Э»: *эксперимент, экстравертность, экспансия.*

Как уже говорилось, еще в 1981 году я создал студию, в которой возродил линию авангардного поиска в искусстве. Эта студия состояла в основном из молодых людей, пишущих стихи и прозу, которых я последовательно знакомил с историческим авангардом и помогал каждому из них найти свой путь эксперимента (среди тех, кто особенно интересно проявил себя в последующие годы – Елена Часовских, Елена Владимирова, Александр Федулов, Владимир Мальков, Михаил Гавин, Алексей Шепелёв). Наши выступления в Тамбове еще в советское время проходили на острие приятия/неприятия. Публика, не имевшая опыта общения с необычными формами стихов, иногда реагировала отрицательно. Впрочем, такая реакция публики как бы запрограммирована самим авангардным искусством.

В 1985 году нам с некоторым трудом удалось провести несколько акций, посвященных 100-летию выдающегося авангардного поэта Велимира Хлебникова. Но уже в конце 80-х годов мы провели серию акций, посвященных русскому и мировому поэтическому авангарду.

На публике мы отработывали новые приемы чтения авангардной поэзии. Мы втягивали зрительный зал в полемику и заставляли задуматься о множественности граней поэзии. В дальнейшем, когда я стал преподавать лингвистику и поэтику в Тамбовском университете, то действия «Академии Зауми» переместились на университетскую территорию. Таким образом я пытался внести элементы авангардизма в педагогику и вообще в университетскую художественную жизнь. Несколько номеров университетской газеты вышли под знаком «Академии Зауми», мы провели серию перформансов с участием авангардных авторов из Москвы и других городов.

Это была попытка восстановления в правах важного для обновления искусства художественного движения. Мне казалось в то время, что с помощью алогичного, нарушающего границы между жанрами и видами, искус-

ства можно преодолеть абсурд так называемой реальности. Мы хотели внести в этот трудно меняющийся мир новые краски, динамику активного художественного действия.

Название – «Академия Зауми» – было оксюмороном (подобно «горячему снегу»), ведь заумное, алогичное, аграматическое искусство по своей природе антиакадемично. Но это другая Академия – не застывшая, рутинная организация, способная фиксировать лишь уже отжившее, а особая динамическая институция, развивающая незавершенные проекты исторического авангарда и выдвигающие новые. Сама «Академия Зауми» стала таким новым проектом. С одной стороны она объединила в себе все направления исторического авангарда, с другой – она объединила современных неоавангардистов, независимо от места их проживания.

Ход был абсолютно авангардистский – ибо «Академия Зауми» существовала и существует без финансов! У Академии нет спонсоров, ее не финансирует никакой фонд. Деньги, необходимые для переписки, подготовки публикаций, моих поездок на выступления в другие города, я зарабатывал собственной литературной и преподавательской деятельностью. Другие члены «Академии», приезжавшие в Тамбов, сами изыскивали средства на проезд, а жили в большинстве случаев в моей квартире (квартира состояла из двух комнат и в ней жила семья из трех человек). В период сотрудничества с Тамбовским Университетом мы имели возможность бесплатно пользоваться помещениями и иногда издательскими возможностями Университета.

Сотрудничая с ветеранами неоавангарда и совсем молодыми авторами, многие из которых были моими студентами, я пришел к выводу, что мы создаем особый гипертекст во времени. Мы работаем с текстами разных лет 20 века, обращаемся к другим векам, находя в них предшественников, и создаем собственные тексты. Выстраивается цепь текстов, фигуры текстов. Мы пробовали представлять эти переплетения текстов в совместных перформансах и публикациях. Наконец я объединил ряд таких переплетений в книгах «Зевгма» (1994), «Теория и практика русского поэтического авангарда» (1998), «Поэзия русского авангарда» (2001), «Року укор» (2003), а также в русско-немецкой антологии современной поэзии «Диапазон» (2005) и «Альманахе Академии Зауми» (2007).<sup>10</sup>

Первая книга объединила в себе принципы антологии, сборника теоретических эссе и диалогов, словаря, библиографического справочника, учебника. Во второй книге исследование проективных теорий историче-

---

<sup>10</sup> БИРЮКОВ С. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. См. также мои работы: Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов: ТГУ им. Державина, 1998. Поэзия русского авангарда. М.: Изд-во Р. Элинина, 2001. Року укор. Поэтические начала. Ред.: Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2003. Авангард: модули и векторы. Ред.: Е.В. Степанов. М.: Вест-Консалтинг, 2006.

ского авангарда перетекало в показ современного поиска. Третья книга была построена в виде театрального действия. Четвертая расширяла, корректировала и существенно дополняла первую. Пятая показывала грани современного поиска в традиционном русско-немецком контексте. Шестая – подводила некоторые итоги и расширяла международный контекст (в Альманахе участвовали авторы из Бельгии, Болгарии, Германии, Дании, Молдавии, Украины, Чили).

Таким образом, можно определить ведущее направление старшего поколения неоавангардистов. Это расширение художественного пространства. Визуализация, эксперименты со звуком (саунд-поэзия), возрождение заумной поэзии, рукописных книг, представление поэтического на публике, осознание тела как поэтического объекта (поэтический перформанс). В дополнение к этому некоторые авангардисты (например, С. Сигей, Вл. Эрль, В. Шерстяной, Б. Констриктор, А. Мирзаев) занимаются просветительством – изданием архивных материалов раннего авангарда, переизданием книг, пишут популяризаторские статьи и научные исследования и т.д.

За 20 лет деятельности «Академия Зауми» неоднократно выступала инициатором самых разных акций, соединяя академизм с акционизмом в духе футуризма и дада. Так, в 90-е годы АЗ совместно с кафедрой русского языка Тамбовского государственного университета имени Державина провела серию международных научных конференций, включающих поэтические акции авангардного направления. Серия публикаций АЗ состоялась в конференционных сборниках, а также в журналах «Кредо», «Волга», «Новое литературное обозрение». В те же годы ряд членов АЗ принимали участие в различных международных конференциях и фестивалях в Польше, Финляндии, Канаде, России. Особенно активно шло взаимодействие тамбовских и петербургских авангардистов – несколько совместных акций прошло на сценах Москвы и Петербурга. (Совместные выступления автора статьи с Л. Березовчук, А. Горноном, С. Завьяловым, Б. Констриктором).

В 2003 году члены АЗ А. Альчук, Н. Фатеева и автор этих строк организовали в Москве, в Институте русского языка, конференцию-фестиваль с участием ведущих авангардных поэтов и исследователей современного и исторического авангарда.<sup>11</sup> Это было наиболее крупное и яркое событие, завершившееся выпуском объемного тома исследований и поэтических текстов.

---

<sup>11</sup> *ПОЭТИКА ИСКАНИЙ, или поиск поэтики. Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии».* Ред.-сост.: Н.А. Фатеева. Редакторы художественной части: А.А. Альчук / С.Е. Бирюков. М.: Институт русского языка РАН, 2004. См. также: Schmidt H. / Birjukov S. «Конфетиш!» – Ein Konferenz-Festival auf der Suche nach dem süßen Kern der Poesie. // *Zeitschrift für Slavistik.* 2004. Vol.49. №1. С.107-110.

В 2004 году на Берлинском поэтическом фестивале состоялась историческая встреча одного из основателей немецкой конкретной поэзии Ойгена Гомрингера (р.1925) с немецкими и русскими современными экспериментальными поэтами. Вечере, названном по заглавию книги автора этих строк "Ja ja, Da da..."<sup>12</sup>, наряду с Гомрингером, участвовали Хартмут Андручюк, Фридрих Блок, Валерий Шерстяной, Дмитрий Булатов и Сергей Бирюков.

В 2005 году вышел специальный выпуск известного славистского журнала "Russian Literature"<sup>13</sup>, полностью посвященный современному русскому авангарду. В этом же году вышла, также подготовленная нами, уже упоминавшаяся антология современной немецкой и русской поэзии «Диапазон», ориентированная прежде всего на представление поэтических инноваций. Премьера книги состоялась на Московском биеннале поэтов, где наряду с русскими авторами участвовали немецкие – Моника Ринк, Герхард Фалькнер, Хендрик Джексон и Штефан Поп. Еще одна презентация состоялась несколько позже в Берлине. Серия акций, посвященных немецкому и русскому авангарду, была проведена при участии немецкого культурного центра имени Гёте в Москве, Самаре, Саратове и Ростове-на-Дону.

Расширяя международное сотрудничество, автор этих строк в 2005 году на поэтическом фестивале в Македонии вместе со своими коллегами образовал группу звуковых поэтов "DAstrugistenDA" в составе: Питер Во (Англия / Австрия), Филип Меерсман (Бельгия), Сергей Бирюков (Россия / Германия), позднее в группу вошел Ливен Веркаутерен (Бельгия).

Эта группа действует до сих пор, принимая участие в различных фестивалях и акциях, представляя записи перформансов в интернете<sup>14</sup>. В частности группа была в 2009 году специальным гостем на первом европейском фестивале Slam-poetry в Берлине.

В самом начале своей деятельности АЗ учредила Международную Отметину имени отца русского футуризма Давида Бурлюка. И по нынешний день это единственная в России литературная «премия», присуждаемая за авангардные достижения поэтам, исследователям, издателям и переводчикам. Первые отмеченные были Геннадий Айги, Андрей Вознесенский, Елизавета Мнацаканова, Ры Никонова, Сергей Сигей, Валерий Шерстяной. Особо была отмечена издательская деятельность Михаила Евзлина,

<sup>12</sup> BIRJUKOV Sergej. Ja ja, Da da oder Die Abschaffung des Artikels. Leipzig: Erata, 2004. См. в этой же книге: SCHMIDT H. Poetische Grundlagenforschung. Die Poesie des russischen Dichters Sergej Birjukov. С.114-129.

<sup>13</sup> Russian Literature 2005. Vol.LVII. №3/4. Special issue: Contemporary Russian Avant-Garde. Gast-red. Sergej Birjukov. Editor: W.G. Weststeijn. Amsterdam. См. также: Russian Literature 2006. Vol.LIX. №2-4. Special issue: Ry Nikonova and Sergej Sigej.

<sup>14</sup> См., например, здесь: <http://artronicpoetry.blogspot.com/> и здесь: [http://www.youtube.com/watch?v=TixyPu9\\_k4s](http://www.youtube.com/watch?v=TixyPu9_k4s). (сентябрь 2010 г.).

который в Мадриде выпускает серию книг исторического и современного русского авангарда.<sup>15</sup> Благодаря деятельности этого издательства многие библиотеки мира имели возможность пополнить свои фонды авангардными изданиями. И что особенно интересно – все издания этих серий в последнее время приобрели крупнейшие российские библиотеки.

Начиная с 2008 года АЗ инициировала и проводит акции в честь 100-летия мирового авангардного движения. Такие представления прошли в Тамбове, Москве, Петербурге, Берлине, Лейпциге, Галле, Штутгарте, Париже, Генте, Будапеште, Вене.

Помимо этого в Москве были организованы несколько фестивалей комбинаторной и авангардной поэзии, а также звучной поэзии (куратор – член АЗ Евгений Харитонов).

В этих фестивалях участвовали Анна Альчук, Наталия Азарова, Елена Кацюба, Света Литвак, Вера Сажина, Анна Харитонова, Константин Кедров, Александр Федулов, Герман Виноградов, Александр Бубнов, Александр Горнон, Павел Байков и другие авторы. Фактически на фестивалях, проходивших под общим названием «Лапа Азора», был представлен наиболее полный спектр современной авангардной и комбинаторной поэзии.

Все эти действия в значительной мере активизировали авангардный сегмент современной поэзии. Возникла необходимость нового издания, которое могло бы представлять наиболее радикальные поэтические поиски. И такое издание – интернет-журнал «Другое полушарие» – было инициировано в Москве поэтом Евгением Харитоновым.<sup>16</sup> Журнал представляет в основном поэзию, но также своеобразную «другую» драматургию, публикует поэтологические материалы. Поэзия здесь представлена во всех проявлениях: вербальном, визуальном, звуковом. Это единственный в России журнал, представляющий звучную поэзию, то есть не только чтение стихов, но и различные эксперименты со звучанием голоса, использованием электроники.<sup>17</sup> За три года журнал структурировал то поле русской поэзии, в котором ведется интенсивный поиск. «Другое полушарие» также активно контактирует с авторами из других стран, публикуя их тексты в переводах и оригиналах. Можно сказать, что здесь, в самом журнальном процессе-производстве происходит своего рода апробация авангардных журнальных стратегий.

---

<sup>15</sup> Каталог этих книг находится, например, на сайте <http://www.hlebnikov.ru/> или на сайте [www.esterum.com](http://www.esterum.com)) (сентябрь 2010 г.).

<sup>16</sup> См. здесь, с выходом на архив остальных номеров: <http://drugopolushar.narod2.ru/> (сентябрь 2010 г.).

<sup>17</sup> См.: ARTronic POETRY.

*Несколько слов в заключение*

Знакомство с немецким, австрийским, французским, канадским, фламандским, английским неоавангардом позволяет говорить о близости процессов, происходящих в словесном искусстве разных стран. Даже если нет прямых влияний, существует воздух эпохи. «Идеи носятся в воздухе», словно кометы. Улавливание комет, собственно, и составляет константу авангардного поиска.

С расширением медийного поля (радио, телевидение, интернет) произошло сужение поля для эксперимента. Это не парадокс, а закономерность. Медийные средства присвоили себе многие открытия авангарда. Поэтому задача современных авангардистов усложняется в необозначаемой пока степени!

Валерий Гречко (Токио)

## Звук и значение в современной русской поэзии: сто лет после футуризма

Рассматривая современную русскую поэзию, исследователь сталкивается со множеством трудностей, первая из которых – неясность самого этого понятия. Каждое из составляющих его слов – современная – русская – поэзия – при ближайшем рассмотрении оказывается по сути дела конструктом, не допускающим точного определения. Даже, казалось бы, такое ясное понятие как «русская», т.е. написанная на русском языке, ускользает из рук, стоит нам подумать о сонорной поэзии Валерия Шерстяного или о так называемой «вакуумной», беззвучной поэзии, представленной, например, в творчестве Ры Никоновой и Генриха Сапгира. Со словом «современная» дело обстоит не лучше. Как курьез можно упомянуть недавно изданную в Нью-Йорке международную антологию современной поэзии<sup>1</sup>, где в качестве современных поэтов от России есть лишь два представителя – Анна Ахматова и Иосиф Бродский. Когда же мы доходим до определения самого понятия «поэзия», то тут разброс мнений оказывается еще более широким.

И все же мы будем говорить о современной русской поэзии, воспользовавшись весьма полезным свойством нашего мышления, которое позволяет в эвристических целях оперировать понятиями, логическое определение которых представляло бы значительные затруднения. Естественно, что говорить о всей современной русской поэзии не представляется возможным, поэтому здесь мы ограничимся лишь рассмотрением так называемой поэзии неоавангарда, в которой отношения звука и значения выходят на первый план.

Говоря вообще, взаимоотношение между звуком и значением представляется центральным моментом любой поэзии. Баланс между этими двумя сторонами языкового знака, существующий в естественном языке, подвергается в поэзии пересмотру, который в разных поэтических школах может проходить с той или иной степенью интенсивности. Как известно, характерной особенностью русского футуризма явились радикальная ревизия существующего языкового *status quo*, установление прямых связей звука и значения в обход существующих конвенций и провозглашение примата

---

<sup>1</sup> См.: THE POETRY OF OUR WORLD: An International Anthology of Contemporary Poetry. Ed. by J. Paine. New York: Harper Collins Publishers, 2000.



звука. Как сформулировал Якубинский, «если в стихах и есть что-нибудь кроме "звукового", то это "что-нибудь" возникает, существует, сознается из-за и по отношению к звуковому; "звуковое" определяет стихи»<sup>2</sup>.

Опираясь на свое новое видение поэзии, футуристы ввели в поэтический обиход целый набор новых эстетических установок, творческих стратегий и поэтических техник, которые во многом определили пути развития поэзии в 20 веке. Сегодня, сто лет спустя, у нас есть интересная возможность посмотреть на будущее будетлян, бросить взгляд на их будущее из нашего настоящего и увидеть, какими путями пошло развитие этой линии русской поэзии, какие из предложенных футуристами стратегий и техник оказались продуктивными, а какие, наоборот, не дали всходов.

Понятно, что искусство, и в частности поэзия, будучи проявлением индивидуальности художника, по своей природе противится любой классификации. Стоит наложить какую-либо концептуальную сетку на все многообразие проявлений искусства, как сразу же возникают протесты (почти всегда справедливые), что ячейки этой сетки не соответствуют действительности и через них-то как раз и уплывает самое важное. Все это так, но альтернативы у нас нет. Нужно признать, что научные упрощения и схематизация представляют собой необходимое зло – но и достаточное добро, позволяющее хоть как-то ориентироваться в лесу индивидуальных явлений. Все это надо иметь в виду, приступая к анализу современной поэзии.

Так как поэзия является искусством, связанным в первую очередь с языком, а звук и значение представляют собой две стороны языкового знака, то будет оправданным применить к анализу состояния современной поэзии семиотические термины. Как известно, в теории семиотики выделяются три большие области, соответствующие наиболее общим типам семиотических отношений: область семантики, т.е. отношения между знаком и обозначаемым, область синтактики, т.е. отношения знаков между собою, и область прагматики – отношение знаков и человека, который их использует.<sup>3</sup> Предваряя дальнейшее изложение, сформулируем в общем виде одну из важнейших тенденций, которая, по нашему мнению, характеризует

<sup>2</sup> Якубинский Л.П. Откуда берутся стихи. // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. Под ред. А.А. Леонтьева. М.: Наука, 1986. С.194-196. Здесь: с.194.

<sup>3</sup> Это разделение было впервые введено в теорию семиотики Ч. Моррисом в 1938 г. (русс. перевод см.: МОРРИС Ч.У. Основания теории знаков. // СЕМИОТИКА. Сборник переводов. Под ред. Ю.С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С.37-89.). Важно отметить, что термин «синтактика» используется здесь не в лингвистическом, а в более широком семиотическом смысле и включает в себя отношения между любыми семиотически значимыми элементами текста. Интересная попытка рассмотреть в свете данной трихотомии историю лингвофилософских идей и их отражение в художественном творчестве предпринята в книге: СТЕПАНОВ Ю.С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985.

современную неоавангардистскую поэзию: семантическое измерение отступает в ней на второй план, тогда как синтаксические и прагматические аспекты необычайно усиливаются.

Чтобы конкретизировать это общее положение, нам нужно будет сначала обратиться к русским футуристам, поэтика которых в значительной мере является определяющей и для сегодняшнего движения неоавангарда, и посмотреть, как эти семиотические векторы были представлены в их творчестве. Очевидно, что семантическая линия была наиболее ярко выражена в работах Хлебникова. Для творческих экспериментов Хлебникова по созданию «мирового заумного языка» было характерно стремление переосмыслить конвенциональные связи между звуком и значением и найти «правильное имя» вещей, способное напрямую, иконически выразить их сущность. Тем самым, несомненно авангардные по своей природе творческие искания Хлебникова можно, в то же время, поставить в ряд долгой философской традиции, восходящей к платоновскому «Кратилу»<sup>4</sup> и проявляющейся в традиционном поэтическом топосе «лживости языка» в противовес непосредственности прямой передачи мысли (вспомним тютчевскую строку «Мысль изреченная есть ложь», которую редактор первого собрания произведений Хлебникова Н.Л. Степанов поместил в качестве эпиграфа к своей вводной статье о поэте).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> В диалоге «Кратил» Платон одним из первых в истории философии эксплицитно представил проблематику связи звука и значения в языке. Главный герой защищает в нем точку зрения, что имена даются вещам в соответствии с их «природой» (φύσει), тогда как его оппонент Гермоген утверждает, что подобная связь устанавливается «по соглашению» (θεσεί) (подробнее по этому вопросу см.: ЛОСЕВ А.Ф. Краткий анализ диалога Платона «Кратил». // ПЛАТОН. Собрание сочинений в четырех томах. Т.1. М.: Мысль, 1990. С.613-682; RUIJLAARSDAM J.C. Platon über die Sprache. Ein Kommentar zum Kratylos. Utrecht: Bohn, Scheltema & Holkema, 1978). Отметим, что другой крупнейший философ античности, Аристотель, также высказался по этой проблеме. В своем трактате «Об истолковании» он занимает позицию, прямо противоположную платоновскому «Кратилу»: «<Имена> имеют значение в силу соглашения, ведь от природы нет никакого имени» (АРИСТОТЕЛЬ. Об истолковании. // Сочинения в четырех томах. Т.2. М.: Мысль, 1978. С.93-99, 1-16а; см. также: COSERIU E. L'arbitraire du signe. Zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffes. // Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 1967. 204. С.81-112). Таким образом, уже в античности были представлены две основные парадигмы, которые, в принципе, остаются предметом научной дискуссии до наших дней (обзор «платоновской» и «аристотелевской» парадигмы в истории языкознания и современной лингвистике см.: CHRISTMANN H. Arbitrarität und Nicht-Arbitrarität im Widerstreit. Zur Geschichte der Auffassung vom sprachlichen Zeichen. // Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung. 1985. Heft 38 (2). С.83-99; SIMONE R. Foreword. Under the Sign of Cratylus. // Iconicity in Language. Ed. by R. Simone. Amsterdam: John Benjamins, 1995. С.VII-XI).

<sup>5</sup> СТЕПАНОВ Н.Л. Творчество Велимира Хлебникова. // ХЛЕБНИКОВ В.В. Собрание произведений в пяти томах. Т.1. Л.: Изд-во писателей, 1928. С.31-64. Здесь: с.61.

Попытки найти «истинные», универсальные звуко-смысловые соответствия часто носят у Хлебникова системный характер и изложены в серии парафилологических статей.<sup>6</sup> Вспомним, например, его концепцию «звездного языка» (известную также под названием «азбука ума»), в которой Хлебников приписывает отдельным звукам (инициальным консонантам различных слов) определенное значение и закрепляет его в специальных глоссариях. Исходя из принципа, что «вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы», Хлебников пытается создать своего рода список семантических универсалий, «что-то вроде закона Менделеева».<sup>7</sup> Другой системой фоно-семантических соответствий Хлебникова является его «Звукпись», в которой некоторым согласным звукам присваиваются цветовые эквиваленты (б – красный, м – синий и т.д.<sup>8</sup>), или внутреннее склонение, где определенное значение приписывается чередованию гласных.<sup>9</sup> Во всех этих случаях мы имеем дело с попытками выстроить новую систему соответствий между звуками языка и обозначаемыми ими сущностями, т.е. можно говорить о том, что заумный язык Хлебникова имеет своей доминантой семантическую направленность.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> См., например, «Учитель и ученик» (ХЛЕБНИКОВ В.В. Собрание произведений в пяти томах. Ленинград: Изд-во писателей, 1928-1933. Т.5. С.171-182), «Разложение слова» (с.183-186), «О простых именах языка» (с.203-206), «Перечень. Азбука ума» (с.207-209), «Художники мира» (с.216-221), «Наша основа» (с.228-243).

<sup>7</sup> Там же, с.228. Поскольку, по мысли Хлебникова, каждый согласный звук является носителем определенного значения, количество таких первичных универсалий должно совпадать с количеством согласных звуков или букв алфавита: «В языке столько простых имен, сколько единиц в его азбуке – всего около 28-29» (с.203). В результате сравнения слов, начинающихся с одной буквы, Хлебников устанавливает для каждого звука/буква ряд семантических характеристик, представляющих собой абстрактные пространственно-зрительные образы: В – вращение одной точки кругом другой, Ш – слияние нескольких поверхностей в одну поверхность и т.д. (см. с.217-219). Концепцию звездного языка Хлебников не только разрабатывал в серии своих теоретических статей, но и активно применял ее в своем творчестве.

<sup>8</sup> Там же, с.269.

<sup>9</sup> «Видишь ли, я отметил, что словесное нутро также имеет склонение по падежам. Склоняясь, иногда немая основа придает своему смыслу разные направления, и дает слова отдаленные по значению и похожие по звуку» (с.173). Переосмысливая корневые гласные как «грамматический» элемент, Хлебников сближает слова, имеющие в естественном языке далекую друг от друга семантику, на том основании, что они имеют сходно звучащие основы. Эти слова начинают выступать как члены некой парадигмы, образованной в результате изменения этого элемента: «Бег бывает вызван боязнью, а бог – существо, к которому должна быть обращена боязнь. <...> бык есть то, откуда следует ждать удара, а бок то место, куда следует направить удар» (с.172).

<sup>10</sup> Семантическую направленность поэтики Хлебникова не раз отмечали исследователи. Так, уже во вступительной статье к «Собранию произведений» 1928 г. Тынянов пишет: «Вся суть его теории в том, что он перенес в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле» (Тынянов Ю.Н. О Хлебникове. // ХЛЕБНИКОВ В.В.

В противоположность этому, для синтаксического вектора авангардной поэзии характерным будет не поиск новых отношений языкового знака с внеязыковыми сущностями, а перераспределение отношений между самими языковыми знаками – звуками, морфемами, словами и т.д. В качестве наиболее характерного примера этого направления можно привести поэзию Крученых. Широко применяемые им приемы (характерно, что здесь, в отличие от Хлебникова, речь идет уже не о целостных концепциях, а об отдельных приемах) – сдвиги словоразделов, фрагментация слов, игра звуковыми кластерами – являются типичными средствами языковой комбинаторики, располагающейся вдоль синтаксической оси языка.<sup>11</sup> Переосмысление отношений между фонетической формой слова и его семантикой во многом пошло по пути разрушения этой связи, ведущему в пределе к автономному «самовитому слову», освобожденному от «оков смысла». Конечно, здесь можно говорить лишь о тенденции, нельзя полностью исключить из творчества Крученых также и семантический аспект. Однако такие его попытки семантизации, как «учение о какалогии», пытающееся подвести под языковые эксперименты психоаналитические толкования, выглядят скорее как пародия по сравнению с теориями Хлебникова и имеют очевидную направленность на провокацию и эпатаж. Если словотворчество Хлебникова можно назвать онтологическим, так как оно – в интенции – указывает на стоящие за языком универсальные сущности, то заумь Крученых концентрируется в первую очередь на деформациях и изменении сочетаемости элементов самого языкового кода, нося преимущественно манипу-

---

Собрание произведений в пяти томах. Т.1. Л.: Изд-во писателей, 1928. С.17-30. Здесь: с.25). Выражая ту же мысль в семиотических терминах, Цивьян замечает, что «Для Хлебникова <...> основным было установление связи означающего/означаемого, звука/смысла» (Цивьян Т.В. Хлебниковская лингвистика: предварительные заметки. // Russian Literature. 2004. Vol.55. №1-3. С.65-75. Здесь: с.70), тем самым указывая на семантический тип отношений в смысле Морриса (МОРРИС Ч.У. Основания теории знаков).

<sup>11</sup> Противопоставление Крученых и Хлебникова по линии синтактика vs. семантика в той или иной форме можно проследить во многих исследованиях поэтики авангарда. Так, Хансен-Лёве говорит о «семантизме» Хлебникова в противоположность «звучизму» Крученых (HANSEN-LÖVE A. Казимир Малевич между Крученых и Хлебниковым. // Russian Literature. 2004. Vol.55. №1-3. С.229-258. Здесь: с.240). См. также *sem-zaum'* vs. *zvuk-zaum'* в: HANSEN-LÖVE A. Kručenyh vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus. // AVANT-GARDE: Interdisciplinary and International Review. Vol.5-6. Edited by J. van der Eng. Amsterdam: Rodopi, 1991. С.15-44.); Шапир в своей статье также противопоставляет семантическую заумь Хлебникова синтаксической зауми Крученых (ШАПИР М.И. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы»: фоническая структура). // КУЛЬТУРА РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: Статьи, эссе и публикации. В приношение В.Ф. Маркову. Под ред. Р. Вроона и Дж. Мальмстада. М.: Наука, 1993. С.299-307).

ляторный характер (естественно, этот термин употребляется здесь не в оценочном смысле).<sup>12</sup>

Конечно, не случайно, что, говоря о Крученых, мы употребили слово «эпатаж». Оно указывает на третий вектор семиотических отношений, в центре которого стоит опять же Крученых – прагматик, т.е. отношения языкового знака или сообщения с воспринимающей их публикой. В данном случае важным оказывается не внутренняя организация материала или смыслы, которые за ним скрываются, а способ подачи и восприятия этого материала. Подобно семантике и синтактике, область прагматики также оказалась объектом интенсивных экспериментов футуристов, которые революционизировали способы презентации письменного текста и ввели момент перформанса в свои выступления перед публикой. Характерно, что даже названия текстов Крученых нередко носят перформативный, подчеркнуто акциональный характер («Кукиш проشياкам», «Взорваль» и т.д.).

Рассматривая современную поэзию неоавангарда, мы видим, что семантически ориентированная линия представлена в ней весьма скромно. Несмотря на глубокое уважение и почти культовый характер, которым характеризуется отношение к Хлебникову, его поиски «истинного» соответствия между звуком и значением, вся мифопоэтическая сторона его творчества не получила значительного продолжения и развития. В качестве редкого исключения здесь, вероятно, можно назвать лишь Геннадия Айги, который сам отмечал важность хлебниковской традиции для своего творчества (например, он говорит об этом в своем интервью с Сергеем Бирюковым<sup>13</sup>). С другой стороны, хлебниковское стремление к созданию универсальных семантических соответствий находит свое продолжение и развитие в мета-

<sup>12</sup> См. известные высказывания Крученых о «фактуре слова», понимаемой им как «расположение тем или иным образом слогов, букв и слов», или перечисление конкретных приемов «технического трюкизма» (Крученых А.Е. Кукиш проشياкам. Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. М.: Гилея, 1992. С.70) в коротком фрагменте «Рисунки слов», составленном Терентьевым, Крученых и Зданевичем (там же, с.65). Все они могут быть описаны в терминах простых комбинаторных операций типа сложение, усечение, метатеза и т.д.:

«свороченные головы» – мочедан (вместо чемодан)

«сломанное туловище» – мыслей

«однорельсные» – жизнь (вместо жизнь), нра (вместо нравиться)

«трехрельсные» – циркорий (вместо цикорий)

«с выжатой серединой» – сно (вместо сон)

Обращает на себя внимание ярко выраженный момент физической деструкции в отношении слова, который сознательно подчеркивается выбором метафор.

<sup>13</sup> См.: Айги Г.Н. / БИРЮКОВ С.Е. Реализм авангарда. // Вопросы литературы. 1991. №6. С.3-15. Здесь: с.5-6.

метафоризме Константина Кедрова<sup>14</sup>, у которого связь с близкой Хлебникову традицией «философии имени» прослеживается, среди прочего, через его общение с Алексеем Лосевым. Несомненно, отдельные элементы поэтической палитры Хлебникова широко используются и другими поэтами неоавангарда (так, интересные примеры «расщепления слова» можно найти в творчестве Сергея Бирюкова, «палиндромная» линия получила оригинальное развитие у Дмитрия Авалиани и т.д.), однако в целом семантический универсализм Хлебникова остается для современного неоавангарда в большей степени объектом почитания, чем материалом для собственного творчества.<sup>15</sup>

В отличие от семантики, синтаксический и прагматический векторы (условно говоря, «линия Крученых») выходят в современной поэзии на первый план и получают многостороннее и продуктивное развитие. Не случайно А. Ханзен-Лёве в своем типологическом сопоставлении двух

<sup>14</sup> См: КНЯЗЕВА Е.А. Идеи В. Хлебникова в философии и поэзии К. Кедрова. // МАТЕРИАЛЫ X МЕЖДУНАРОДНЫХ ХЛЕБНИКОВСКИХ ЧТЕНИЙ. Астрахань: Астраханский университет, 2008. С.155-158.

<sup>15</sup> Интересной в этом отношении является подробная и богатая материалом статья Сергея Бирюкова о рецепции творчества Хлебникова в современной поэзии (БИРЮКОВ С.Е. Рецепции творчества Велимира Хлебникова в современной русской поэзии. // Russian Literature. 2004. Vol.55. №1-3. С.53-64). Приведенные в ней примеры показывают, что эта рецепция во многом заключается не во внутренней преемственности хлебниковской поэтики, а скорее во внешних моментах – посвящениях Хлебникову, размышлениях о его значении, упоминаниях в своих стихах, пародировании (Пригов) и т.д. Характерен вывод, который делает Сергей Бирюков в отношении творчества другого поэта неоавангарда, Сергея Сигей: «Подчеркивая фундаментальность Хлебникова <...>, Сигей как будто специально обращается в своих исследованиях и творениях к другим авторам, которые являются изобретателями или приверженцами явных приемов – Алексей Крученых, Василиск Гнедов, Илья Зданевич, Сергей Подгаевский» (там же, с.55).

Эта неоднозначность восприятия наследия Хлебникова может стать понятна, если мы примем во внимание сложность его положения в самой системе авангарда, тот факт, что он изначально не укладывался в рамки какого-либо определенного течения. Как отмечал Степанов уже в 1928 г., «футуризм и Хлебников – понятия, не покрывающие друг друга. <...> Хлебников сейчас не принадлежит футуризму, его творчество не соизмеримо со школой, оно вырастает за пределы своего времени» (СТЕПАНОВ Н.Л. Творчество Велимира Хлебникова. С.36-37). Вероятно, тот факт, что Хлебников не являлся достаточно «ортодоксальным» футуристом, во многом объясняет ограниченность его восприятия современным неоавангардом (см. оценку Хлебникова, данную в свое время Малевичем: «Хлебников, хотя и творил новые слова, но видоизменял пологи слова от старого практического корня. <...> Таковая поэзия целиком умна, как академический, живописный реализм», МАЛЕВИЧ К.С. В. Хлебников. // Творчество. 1991. №7. С.4-5. Здесь: с.5). Однако, с другой стороны, именно этот выход Хлебникова за рамки футуризма создал предпосылки для восприятия его наследия не только в среде неоавангарда, но и поэтами самых разных направлений и стилей.

программ русского футуризма утверждает, что модель, персонифицируемая в лице Крученых, до сегодняшнего дня остается определяющей и отождествляется с авангардом как таковым.<sup>16</sup> В центре внимания здесь оказываются, с одной стороны, различные техники организации поэтического текста (слово «текст» употребляется в данном случае не в узко вербальном смысле, а шире – как последовательность знаков вообще) и, с другой стороны, способы его подачи, перформанс. При этом интересно отметить, что нередко (как, например, в случае с визуальной поэзией) эти два аспекта – направленность на внутреннюю организацию текста и на его презентацию – оказываются неразрывно связаны между собой и образуют непрерывный континуум. Ниже мы попытаемся схематически сформулировать наиболее продуктивные стратегии организации и презентации текста, которые можно проследить в современной поэзии неоавангарда.

Важнейшим и, наверное, старейшим приемом, на котором во многом строится уже авангард начала 20 века, является различного рода комбинаторика и пермутация. Начиная от сдвигологии Крученых и до «транспозии» Ры Никоновой и Сергея Сигея (которые в одном из своих манифестов формулируют ее сущность как «изменять существующие формы чего бы то ни было»<sup>17</sup>) этот принцип остается одним из наиболее продуктивных, и очевидно, что он до сих пор не исчерпал своих возможностей. Предпосылкой для разнообразных сдвигов и комбинаторных перестановок является нивелирование иерархии языковых элементов разных уровней (фонем, морфем, слов и т.д.) и отмена ограничений на их сочетаемость. Нужно заметить, что иерархия языковых уровней основана прежде всего на семантике (так, фонема «а» и союз «а», несмотря на свою акустическую идентичность, занимают разные ступени в языковой иерархии именно благодаря разной семантической наполненности), здесь же мы имеем дело в первую очередь с ненормативными синтаксическими последовательностями, которые вначале разрушают конвенциональную семантику, и лишь затем могут семантизироваться вторично.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> HANSEN-LÖVE A. Крученых vs. Chlebnikov. С.15. Приведем в этой связи также и высказывание Малевича: «Альфа заумного был, есть и будет Крученых» (МАЛЕВИЧ К.С. В. Хлебников. С.4).

<sup>17</sup> См.: Вместо манифеста. // Транспонанс. 1983. №16. С.15-28. Цит. по: Кукуй И. Лаборатория авангарда: журнал Транспонанс. // Russian Literature. 2006. Vol.59. №2-4. С.225-245. Здесь: с.241.

<sup>18</sup> Якобсон говорит в этой связи о «словах, как бы подыскивающих себе значение» (ЯКОБСОН Р.О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову. // ЯКОБСОН Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С.272-316. Здесь: с.313), а Терентьев, рассуждая об асемантических заумных последовательностях, выражается еще более образно: «И в результате эти стихи будут поняты! К ним прилипнет содержание! И не одно, а больше, чем ты можешь выдержать» (ТЕРЕНТЬЕВ И.Г. А. Крученых гран-

Вторичная семантизация – наделение цепочек языковых символов новым значением – в значительной степени игровой процесс, в котором автор может давать потенциальному читателю некоторые «подсказки»: расчленение, слияние и инкорпорирование слов и морфем (выраженные с помощью неконвенциональных пробелов или их отсутствия, разных шрифтов, заглавных букв и т.д.), особое расположение текста на странице или какие-либо иные указания, направляющие внимание читателя. В результате семантическое содержание корневых морфем подвергается переосмыслению в процессе «поэтической» этимологии, к тому же семантизации подвергаются даже те элементы, которые в стандартном языковом коде самостоятельного лексического значения не имеют (служебные части речи, аффиксы, отдельные звуки и т.д.).<sup>19</sup>

В этой связи можно отметить, что в современной поэзии значительно усилился элемент «ребусности»: поэт как бы загадывает читателю (слушателю и т.д.) загадку и – хотя и не всегда – снабжает ее некоторыми ключами. Правда, чтобы это делать, нужно быть уверенным, что читатель будет этим ребусом заниматься (как пишет Сергей Бирюков, автор и реципиент должны быть «в известном смысле настроены на одну волну», а «реципиент, не настроенный на нужную волну, будет испытывать дискомфорт»<sup>20</sup>). Однако в этом отношении положение современных поэтов лучше, чем сто лет назад. За ними признано право на игру с читателем, публика стала толерантнее – нередко даже «эпатаж» уже составляет часть ее эстетического ожидания. В ребусе не обязательно должно присутствовать глубокое содержание, важен сам факт, что непонятный набор символов при определенном способе прочтения обращается в осмысленный. Этот способ прочтения может задаваться автором, а может быть рассчитан на то, что читатель найдет его сам (в этом смысле такие тексты содержат элемент интерактивности).

Логическим продолжением комбинаторного принципа является нелинейность текста, также в значительной степени характерная для современной поэзии. С отменой языковой иерархии и ограничений на сочетаемость

---

диозарь. // ТЕРЕНТЬЕВ И.Г. Собрание сочинений. Bologna: San Francesco, 1988. С.215-232. Здесь: с.222).

<sup>19</sup> Процесс вторичной семантизации показывает, что строгое разделение синтактики и семантики оказывается невозможным: любое – нормативное или ненормативное – изменение последовательности языковых знаков влечет за собой изменение семантики. Говоря о синтаксическом и семантическом измерениях в поэзии, мы имеем в виду лишь доминанту, главную направленность к тому или иному вектору. Так, внимание Хлебникова было в основном обращено на создание семантических соответствий, для Крученых же возможные смысловые ассоциации были скорее побочным продуктом звуковых трансформаций.

<sup>20</sup> См. БИРЮКОВ С.Е. Гипотеза о смысле (литературно-критическая лекция). // Russian Literature. 2006. Vol.59. №2-4. С.317-326. Здесь: с.324.



языковых элементов возрастает степень свободы пространственной организации элементов текста, с одной стороны, и последовательности их восприятия, с другой, так что пространственное расположение текстовых, графических и иных компонентов поэтического текста становится значимым фактором и полноправным элементом игры. Естественно, что, как и в любой игре, в зависимости от выбранных правил становятся возможны множественные прочтения (как формулирует Александр Горнон – «многочмерное ненаправленное состояние свободного выбора»<sup>21</sup>).

Интересно, что комбинаторный принцип может распространяться не только на элементы текста, но и на сам код, которым эти тексты дешифруются. Здесь можно отметить возможность одновременного прочтения разными языковыми кодами (в современной поэзии один из этих кодов может быть осмысленным, а другой – заумным), креолизация – смешанное использование разных кодов (В. Мельников пользуется этим приемом, называя его «муфта-лингва»), стилизация под чужой язык – отсылка к имиджу чужого языкового кода (однако сам данный код при этом обычно не используется).<sup>22</sup>

Нелинейность письма и отсутствие иерархии между элементами текста тесно связаны с еще одним принципом, который широко применяется в современной поэзии – ее визуализация. Ибо если языковые единицы лишены конвенциональной семантики и ограничений относительно последовательности своего употребления, то ничто не мешает рассматривать их лишь как графические образы, или же и вовсе включать в текст визуальные элементы неязыкового характера. Визуальная поэзия открывает широчайшие возможности, хотя, конечно, чем шире эти возможности эксплуатируются, тем актуальнее становится дискуссия о границах поэзии как вербального искусства. Это еще более касается тенденции к кинетизации, где статичное изображение становится подвижным (видео, анимация и т.д.) и

<sup>21</sup> См.: ФАТЕЕВА Н.А. Поэзия рубежа XX-XXI веков: реализованные возможности и возможность их реализации. // Russian Literature. 2005. Vol.57. №3-4. С.259-273. Здесь: с.267.

<sup>22</sup> Отметим, что подобные приемы были намечены уже так называемым «историческим» авангардом. См. совет Крученых «Как придать себе звучность: Зальцман – Кацомарили, Крученых – Догрехили, Грехиладзе, кровати – краватэби» (Крученых «Зугдиди», цит. по: ЦИГЛЕР Р. Поэтика А.Е. Крученых поры «41»: Уровень звука. // L'AVANGUARDIA A TIFLIS. Edited by L. Magarotto / M. Marzaduri. Venezia: Università degli Studi di Venezia, 1982. С.231-258. Здесь: с.249), эксплуатирующий звуковой имидж грузинского языка, или строки из Хармса, допускающие двойное – заумное и немецкое – прочтение (нем. *nur* = только): «Дума длинных долгих кур / передо мной лежала нур» (ХАРМС Д.И. Собрание произведений. Т.3. Сост. М. Мейлах и В. Эрль. Bremen: K-Press, 1978. Здесь: с.136).

поэтический текст перерастает в сложный мультимедийный комплекс (например, «флэш-поэзия» Елены Кацюбы<sup>23</sup>).

Интересным явлением, балансирующим на грани вербальности и визуальности, являются различного рода палиндромы, получившие в современной русской поэзии очень продуктивное развитие, достаточно назвать здесь имена Дмитрия Авалиани или Владимира Гершуни. Палиндромы, хотя и состоят из последовательности отдельных звуков-букв, воспринимаются как целостные образы. Как отмечает Юрий Лотман, при восприятии палиндромов одновременно активизируются когнитивные механизмы, связанные с обработкой дискурсивной и пространственно-визуальной информации<sup>24</sup>, и это еще более верно по отношению к таким пространственно ориентированным формам, как, например, листовертни. Вероятно, интенсивное развитие и многообразие палиндроматических форм в современной русской поэзии можно объяснить не только наследием Хлебникова, но и общей тенденцией к визуализации восприятия и развитием соответствующих когнитивных способностей, наблюдающихся под воздействием современных визуально ориентированных медиа. Принимая во внимание эту тенденцию, будет логичным и в дальнейшем ожидать повышения удельного веса визуально-пространственной поэзии и интересных находок в этой области.

Включение в вербальный текст визуального и кинематического рядов позволяет говорить о синкретической тенденции в современной поэзии, о стремлении воздействовать на аудиторию одновременно через различные каналы восприятия. Вербальность становится лишь одним из выразительных средств, не всегда даже самым важным. Как отмечает Н.А. Фатеева, «сегодня невозможно не говорить о синтезе разных форм существования поэзии – вербальной, визуальной, аудиальной (сонорной) и перформативной (акциональной)»<sup>25</sup>.

В связи с синкретическим характером современной поэзии нужно отметить еще одну ее важную тенденцию, напрямую связанную с перформативностью – включение в текст визуально-тактильных, телесных в своей основе компонентов. В первую очередь сюда относится широкое использование жестов – по образному выражению Сергея Сигея, отсылающего к знаменитому взмаху рукой в «Поэме конца» Василиска Гнедова, поэт это не «про-рок», а «про-рук»<sup>26</sup>. Так же как у Гнедова, у которого наглядный

<sup>23</sup> См.: ШМИДТ Э. Буквальная (не)движимость. Дигитальная поэзия в РуЛиНете. // Russian Literature. 2005. Vol.57. №3-4. С.423-440.

<sup>24</sup> См.: ЛОТМАН Ю.М. О семиосфере. // ЛОТМАН Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1. Таллинн: Александра, 1992. С.11-24. Здесь: с.22.

<sup>25</sup> ФАТЕЕВА Н.А. Поэзия рубежа XX-XXI веков. С.260.

<sup>26</sup> См. BROOKS C. On One Ancestor: Vasilisk Gnedov in the Work of Sergej Sigej and Ry Nikonova. // Russian Literature. 2006. Vol.59. №2-4. С.177-224. Здесь: с.188.

жест заменял слово, в творчестве современных поэтов жесты представляют собой переходное звено между вербальными и визуальными средствами выражения, стоя в одном ряду с пиктограммами (не случайно интенсивное использование жестов и пиктограмм, например, у Ры Никоновой и Сергея Сигея<sup>27</sup>). Соотношение вербального и визуального моментов при использовании жестов может быть различным – от чисто экспрессивных жестов, призванных передать эмоциональные состояния или эпатировать публику, до целых систем жестовой символики, «переводящих» в движение элементы языкового кода.<sup>28</sup>

В этом же ряду телесно-физиологических средств воздействия современной поэзии стоит использование тембровых и интонационных возможностей голоса, где опять же интересный пример представляет собой «новая риторика» Ларисы Березовчук. А. Тумольский отмечает в этой связи «сильнейшее, первично – физиологическое воздействие» голосовых модуляций на публику.<sup>29</sup> Кроме того, в этот ряд можно поставить техники, эксплуатирующие различные маргинальные моменты тактильного характера, например, движения рук при перелистывании текстов («пальцавание» Сергея Сигея). Интересно отметить, что за явным игровым моментом здесь угадывается еще и очень глубокое родство вербального и телесного, заставляющее нас вспомнить о первоначально жестовой природе языка и вообще телесной основе всех когнитивных способностей.<sup>30</sup>

\* \* \*

<sup>27</sup> См. NAZARENKO T. Writing Poetry Without Words: Pictographic Poems by Rea Nikonova and Sergej Sigej. // Russian Literature. 2006. Vol.59. №2-4. С.285-316.

<sup>28</sup> Так, в системе, разработанной Ларисой Березовчук, значение некоторых приставок кодифицируется с помощью определенных движений рук: приставка «до» исполняется как выталкивающее движение ладонями, «сверх» – раскрытые ладони возносятся выше головы и т.д. (подробнее см. ФАТЕЕВА Н.А. Поэзия рубежа XX-XXI веков. С.260-261). Нетрудно заметить, что подобные соответствия носят иконический, изобразительный характер и являются по сути дела реализованными в движении пиктограммами.

<sup>29</sup> ТУМОЛЬСКИЙ А. Событие поэтического «из-речения», или размышления очевидца. // Russian Literature. 2005. Vol.57. №3-4. С.451-463. Здесь: с.458. Отметим, что на глубокую связь между физическими характеристиками артикулируемого звука и передаваемым им эмоциональным значением, а также на возможности использования этой связи в поэзии указывал еще Лев Якубинский (ЯКУБИНСКИЙ Л.П. О звуках стихотворного языка. // ЯКУБИНСКИЙ Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. Под ред. А.А. Леонтьева. М.: Наука, 1986. С.163-176).

<sup>30</sup> Одним из ключевых слов в когнитивных науках в последнее время является "embodiment", указывающее на то, что высшие когнитивные способности человека генетически восходят и продолжают быть тесно обусловлены элементарными телесными процессами (см. например, LAKOFF G. / JOHNSON M. Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books, 1999).

Сто лет, отделяющие нас от русского футуризма, были трудным временем для страны и искусства. Но тяжелый опыт 20 века несет в себе и долю оптимизма. Оказалось, что хрупкие на вид явления культуры по своей природе очень устойчивы и даже способны выдерживать давление всей государственной машины – говоря словами персонажа Михаила Булгакова, рукописи не горят.<sup>31</sup> А уж тем более целые художественные стили нельзя уничтожить запретами. Несмотря на все гонения, традиция русского футуризма не была забыта, и похоже, что именно сейчас она переживает период интенсивного развития. Лишь краткое перечисление стратегий и направлений, свойственных современной поэзии неоавангарда, показывает, что пессимизм по поводу возможностей развития авангардной традиции, который иногда проскальзывает в высказываниях самих современных поэтов, необоснован – искусство находит все новые пути и возможности освоить «невозделанные» территории.<sup>32</sup>

Не все футуристические стратегии получили свое развитие в равной степени. Очевидно, что на данном этапе однозначным преимуществом пользуется комбинаторно-перформативный подход, а онтологические искания хлебниковского типа представлены более скромно. Почему это так? Это вопрос, который заслуживает отдельной обстоятельной дискуссии. Не будем забывать и о художественно-историческом фоне: сто лет назад футуризм соседствовал с классической литературой и символизмом, с их поисками «правды жизни», внутренних закономерностей и "correspon-

---

<sup>31</sup> Здесь невольно напрашивается сравнение с резистентностью к внешним воздействиям и «волей к жизни», проявляемой живыми организмами. Не случайно аналогия с носителями биологической информации – генами – получила развитие в теории мемов – носителей культурной информации (см.: DAWKINS R. *The Selfish Gene*. New York: Oxford University Press, 1976).

<sup>32</sup> См., например, характерное замечание Валерия Дьяченко: «Нечего выкаблучиваться, все равно судьба всего нашего поколения – с муками и с пылом открывать давно открытое и, я бы сказал, само собой разумеющиеся вещи, идеи, стили, темы, формы, мазки, фактуры и т.п.» (архив журнала «Номер», с.59. *Historisches Archiv der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen*. Собрание С. Сигова и А. Таршис, фонд 97. Цит. по: Кукуй И. Лаборатория авангарда. С.226). В том же духе высказывается и Геннадий Айги: «Татарские набеги "авангарда" на неизведанные "поэтические земли" даже за один 1913 год были совершены – на сто лет "вперед". <...> Теперь с этими "землями" имеем дело мы, и труд наш – заведомо неблагодарный. Это – заполнять, – упорно, терпеливо, "бессенсационно", – территории, пройденные "авангардистами" воинственным маршем» (Айги Г.Н. Листки – в ветер праздника. К столетию Велимира Хлебникова. // Айги Г.Н. Стихотворения. М.: Радуга, 2008. С.287-302. Здесь: с.292-293). Очевидно, что подобный пессимизм не в последнюю очередь объясняется двойственным положением современного неоавангарда: с одной стороны, революционной ломкой всех традиций, а с другой – желанием опереться на традицию «исторического» авангарда.

dance".<sup>33</sup> В отличие от этого, в последующий период доминировал социалистический реализм, а затем постмодернизм – с их установкой на условность языкового знака («ложь»), игру и перформанс.<sup>34</sup> Вероятно, в применении к развитию художественных течений можно говорить о духе времени и о чередовании «семантико-онтологических» и «комбинаторно-манипуляторных» периодов. В этом смысле футуризм и его последующее развитие также соответствуют смене общих художественных парадигм.

Как пойдет развитие футуристической традиции дальше? Ответить на этот вопрос просто – надо только подождать следующие сто лет.

---

<sup>33</sup> Не случайно Ханзен-Лёве говорит о том, что связь универсально-языкового словотворчества Хлебникова с символизмом является «гораздо более тесной, чем это обычно считают» и указывает на их «глубокое духовное родство в языковом мышлении» (ХАНЗЕН-ЛЁВЕ О.А. Русский формализм. Методология реконструкции развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. С.111).

<sup>34</sup> Несмотря на интенцию его создателей, социалистический реализм латентно включал в себя элемент условности и игры, причем чем более произведение искусства соответствовало канонам соцреализма, тем более оно ощущалось как «сделанное» и «ненастоящее». Не удивительно, что эстетика соцреализма оказалась таким благодатным материалом для концептуализма, соц-арта и т.д.

Ольга И. Северская (Москва)

## Лингвистическая философия метареализма (поэзия и поэтическая метатеория)

Лингвистическая философия – дисциплина, выявляющая особую логику функционирования языка и определяющая философски значимые понятия с опорой на разговорное употребление соответствующих им слов<sup>1</sup>, – сформировалась в первой половине 20 века, который Р. Барт назвал «веком размышлений о том, что такое литература»<sup>2</sup>. Во многом направление этих размышлений предопределил тезис Л. Витгенштейна о том, что границы мира определяются языком.<sup>3</sup>

### *Метарефлексия и метапоэтика*

«Для писателя вопрос *почему мир таков?* полностью поглощается вопросом *как о нем писать?*»<sup>4</sup>, – замечает в этой связи Р. Барт. Литература, по его наблюдению, в 20 веке начинает осознавать себя как язык и видит в себе одновременно «речь и речь об этой речи, литературу-объект и металитературу»<sup>5</sup>. Практика подтверждает этот тезис. В это время возникает целый ряд металитературных жанров и направлений.<sup>6</sup> В научный оборот параллельно этому вводится понятие *метапоэтики* как «самоописания»<sup>7</sup>: ее

---

<sup>1</sup> АРУТЮНОВА Н.Д. Лингвистическая философия. // ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ. М.: Энциклопедия, 1999. С.269-270. Здесь: с.269.

<sup>2</sup> БАРТ Р. Литература и метаязык. Пер. С.Н. Зенкина. // БАРТ Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С.131-132. Здесь: с.132.

<sup>3</sup> ВИТГЕНШТЕЙН Л. Tractatus logico-philosophicus (с параллельными комментариями В. Руднева). // ВИТГЕНШТЕЙН Л. Избранные работы. Пер. с нем. и англ. В. Руднева. М.: Изд. дом «Территория будущего», 2005. С.14-221. Здесь: с.182.

<sup>4</sup> БАРТ Р. Писатели и пишущие. Пер. С.Н. Зенкина. // БАРТ Р. Избранные работы. С.133-141. Здесь: с.135. В приведенной цитате – курсив Барта.

<sup>5</sup> БАРТ Р. Литература и метаязык. С.131.

<sup>6</sup> Метапроза представлена именами Х.-Л. Борхеса, Х. Кортасара, М. Фрая, С. Кинга, М. Энде, Э. Лу и др. К метапоэзии относятся, например, американская Language school (Л. Хеджинян, Б. Уоттен, М. Дэвидсон), поэзия французов Д. Фуркада, Э. Оккара, О. Кадьо, русский метареализм (И. Жданов, А. Парщиков, С. Соловьев, А. Драгомощенко, В. Аристов, Е. Даенин).

объект – словесное творчество, цель которого заключается в работе над материалом, языком, выявлении приемов, раскрытии «тайны мастерства».

Интересный пример такой поэтики дает русская поэтическая школа мета-реализма.

Называя литературу метаязыком по отношению к действительному и языковому миру, С. Соловьев, например, прямо говорит о необходимости овладения «приемами повествования с одновременным описанием языка описания» как главной писательской задаче<sup>8</sup> и о своем способе ее решения: «я как бы усаживаю перед собою собственный язык и пытаюсь описывать его поведение – как очевидное, так и то, что стоит за речью»<sup>9</sup>.

А. Драгомощенко формулирует ту же задачу поэтически:

поэзия – не признание в любви  
«языку и возлюбленной»,  
но дознание: как в тебе  
возникают они, изменяя тебя –  
в сообщении? <...>.<sup>10</sup>

А. Парщиков также особое внимание уделяет творческому поведению:

Мы можем воображать вещи совершенно абстрактные, но они, как на экране дисплея, на внутренней поверхности нашей лобной кости, дают кино, где меняются фигуры со сложной топикой. Понять природу этих фигур было бы важно, чтобы уметь ходить по телу языка, двигаться от его зрительных описательных систем до понятийных <...>.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Спустя десятилетие после публикации упомянутых выше исследований Р. Барта, термин *metafiction* появляется в американском литературоведении. Первым по отношению к «повествованию о повествовании» его употребляет У. Гасс (GASS W.H. *Philosophy and the Form of Fiction*. // GASS W.H. *Fiction and the Figures of Life*. Boston: Godine, 1979 <впервые: New York: Knopf, 1970>. С.3-26). Распространение в научной литературе он получает с подачи Б. Хатлена, видевшего в «*метафизии*» подаваемый писателями пример осознания природы и значения самого процесса создания «возможного» мира (HATLEN B. *Borges and metafiction*. // SIMPLY A MAN OF LETTERS (Panel Discussions and Papers from the proceedings of a Symposium on Jorge Luis Borges held at the University of Maine at Orono). Edited by Carlos Cortinez. Orono Maine: University of Maine at Orono Press, 1982. С.131-154. Здесь: с.133. См. также определение метапоэтики: ШТАЙН К.Э. *Гармония поэтического текста*. Ставрополь: Изд-во Ставропольского гос. ун-та, 2006. С.20.

<sup>8</sup> СОЛОВЬЕВ С. *Беседы*. // СОЛОВЬЕВ С. Пир. Николаев: Частная фирма «Академия» / Симферополь: Таврия, 1993. С.211-272. Здесь: с.262.

<sup>9</sup> Там же. С.237.

<sup>10</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Весна. И кое-где облака...». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксени. СПб.: Митин журнал / Борей ART, 1993. С.6-7. Здесь: с.6.

<sup>11</sup> ПАРЩИКОВ А. «Из монолога в диалогах». Неопубликованное эссе, текст которого составлен мною в 1991 г. по материалам диалога с поэтом о поэзии и поэтике. Свет увидели лишь фрагменты (в том числе процитированный) в издании: Ковчег. Ежемесячная

Множество подобных высказываний можно найти и у И. Жданова и В. Аристова.

Задача данной работы – обнаружив фрагменты текстов, содержащие метарефлексию, воссоздать «лингвистическую философию» метареализма: с одной стороны, определить понятия, скрывающиеся за словами, обозначающими языковые явления (и другими, связанными с ними и концептуально-значимыми), с другой – проследить параллели с уже существующими теориями.

### *Образное осмысление языка в поэзии метареализма*

В центре внимания этой поэтической школы оказывается – воспользуемся формулировкой Р. Барта – «язык, полулингвистическая, полуэстетическая система, не лишенная даже мифического измерения»<sup>12</sup>. При этом сохраняется отмеченная Н.Д. Арутюновой характерная для «наивной лингвистики» особенность: «Язык становится как бы двойником *homo sapiens*»<sup>13</sup>, при этом именно в языке духовное начало обретает физическое обличье<sup>14</sup>.

На первый взгляд, метареализм, обильно уснащая тексты лингвистическими терминами – элементами метаописания языка как объекта, попадает в мейнстрим<sup>15</sup>, но, как представляется, идет дальше, поднимая прием до уровня концептуального обобщения. Вот как, например, С. Соловьев в «Кто ты, русская речь?» рисует «мир морфологии»: статичные «морфем этажерки и жерди» оживляют «беглое гласное пенье, шип да гортанные всплески», а «томленье похотливых приставок и флексий, вечный предлог и готовность друг за друга хвататься руками» приводят к тому, что «слова в предложенье замирают на грани инцеста»<sup>16</sup>. А в стихотворении «Во фразе Я ТЕБЯ ЛЮБЛЮ...» в акте любви участвуют «глаголы тел, предлоги рук,

---

литературно-художественная газета. 1995. №3. С.2-3, 6-7, 10-11 (врезки к «Логико-философскому трактату» Л. Витгенштейна). Здесь: с.7.

<sup>12</sup> БАРТ Р. Писатели и пишущие. С.133.

<sup>13</sup> АРУТЮНОВА Н.Д. Наивные размышления о наивной картине языка. // Язык о языке. Сб. ст. под общ. рук. и ред. Н.Д. Арутюновой. М.: Языки русской культуры, 2002. С.7-19. Здесь: с.12.

<sup>14</sup> Там же. С.7.

<sup>15</sup> Например, Н.А. Николина отмечает, что в современной поэзии лингвистические термины входят в состав образных средств, образуют цепочки тропов, а части речи и грамматические формы персонифицируются, обретая способность к активным действиям (НИКОЛИНА Н.А. От лингвистического знания к искусству слова (лингвистические термины в современной поэтической речи). // Язык как медиатор между знанием и искусством. Сборник докладов Международного научного семинара. Отв. ред. Н.А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2009. С.319-328. Здесь: с.322).

<sup>16</sup> Все примеры – из: СОЛОВЬЕВ С. «Кто ты, русская речь?» // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.92.



союзы губ», лирический герой стремится любимую «как подлежащее осуществить», не дав ей «склониться, соскользнуть <...> по падежам, по лицам, числам, временам»<sup>17</sup>.

В его новелле «Параслов»<sup>18</sup> статус лирических героев проясняется на первых же страницах:

Скажи: люблю. – Люблю. – Ты – это ты или слово? – Слово. Как ты. – Почему нас никто еще не произнес? – Потому что вначале... – А потом – слова, слова, слова? – Они пятаются. Они ищут дорогу назад. – Дай слово, которое – ты. – Я люблю. – У тебя в этом слове «ю» приоткрылось. Сквозит. – Перейти? – Нет, пусть сквозит (курсив – мой. О.С.)<sup>19</sup>.

Их отношения развиваются, как у обычных влюбленных, по классической схеме любовной игры, и вот Он бросает Ей упрек:

Я устал искать тебя в словарях. Ты всегда оказывалась не в том значении.<sup>20</sup>

Пара слов летит – то на одной, то на другой фразе, как на ковре-самолете, – над миром, в котором все – *слова, слова, слова*. Первоначальное устройство этого мира вполне отвечало языковым законам:

Каждое слово знало, что оно представляет собой триединство. Например, Дом – является означающим, понятие Дом – означаемым, а вот этот дом с соломенной крышей – одной из его референций.<sup>21</sup>

Затем начался процесс утраты референциальных значений, а вслед за ним и великое противостояние «реалистов»-треугольников (так и хочется назвать их «треугольниками Г. Фреге»<sup>22</sup>) и «романтиков»-пучков – лучезарных, свободных, шевелящих антенками чистого воображения и смутных воспоминаний (здесь уже делается реверанс в сторону О. Мандельштама, утверждавшего, что «любое слово является пучком, и смысл торчит из него

<sup>17</sup> Соловьев С. «Во фразе Я ТЕБЯ ЛЮБЛЮ...». // Соловьев С. Пир. С.98.

<sup>18</sup> Соловьев С. Параслов // Соловьев С. Пир. С.187-208. С. Соловьев предпочитает неологизм термину *парафраза*, которым обычно обозначается «переложение речи на иные слова» (пересказ, изложение текста своими словами, толкование в нем темных мест, особый тип комментария, предполагающий близкое к тексту изложение оригинала с объяснением), неологизм *параслов*, поскольку он позволяет и указать на то, что стоит в тексте за словами, и ввести персонажей – пару слов. О них он пишет в «Беседах»: «Я думаю, эта пара слов, эти два персонажа пытаются осознать себя прежде всего ввиду неясности своего положения: они не слова и слова, не духи, не люди и не совсем слова. Они призраки в мире слов, и слова это чувствуют: между ними и притяжение и отторжение одновременно» (Соловьев С. Пир. С.247). В «Кто ты, русская речь...» (Соловьев С. Пир. С.92-93) у него еще раз появятся *два* друг к другу «прижавшихся слова».

<sup>19</sup> Соловьев С. Параслов. С.187-188.

<sup>20</sup> Там же. С.191.

<sup>21</sup> Там же. С.191.

<sup>22</sup> Ср.: ФРЕГЕ Г. Смысл и значение. Пер. В.А. Куренного. // ФРЕГЕ Г. Избранные работы. Пер. с нем. М.: ДИК, 1997. С.25-49. Здесь: с.25-26.

в разные стороны»<sup>23</sup>, и Р. Барга, замечавшего, что «писатель умножает значения, оставляя их незавершенными и незамкнутыми»<sup>24</sup>). К активным действиям эти «персонажи» переходят тогда, когда треугольники, взяв в плен пучок *Поцелуй*, «пытают» его (требуя вообразить себя *Поцелуем Иуды*) и избивают до потери означаемого, превращая в «мокрое, чмокающее слово» – *Луепоц*<sup>25</sup>. Начинается битва двух армий, замирающих «с лицами, вывернутыми к небу», подрагивая «курсивами тел»<sup>26</sup>: это и есть текст, *мир картины*, который превращается в *картину мира* по мере продвижения «вдоль сюжета, по узелкам»<sup>27</sup>. С. Соловьев четко формулирует принцип взаимодействия с ним:

<...> если ты хочешь описывать текст, нужно утратить себя, свой язык, и перейти в текст, чтоб обрести его там, в нем<sup>28</sup>; <...>.

<...> он сам читает себя – себе.<sup>29</sup>

В финале новеллы улетают слова *Смерть, Жизнь, Надежда, Время, Небо, Бог* и остается только замолкающая, никем еще не произнесенная *пара слов*, этикие Адам и Ева в языковом раю. В других произведениях С. Соловьева не раз возникают образы раздвоенного языка, речи-искусительницы и мотив искушения пустотой, требующей имени, искушения говорением.

А. Парщиков, строя свою грамматику, использует термин *синтаксис* как синоним сложности структуры человеческих отношений, отмеченных множествами «знаками препинания»<sup>30</sup>:

Чем дальше мы друг от друга, тем разягее речь,  
в пустоте коченеющей напряженно горит  
синтаксис опознавательный обручальных встреч –  
точка, запятая, тире и вопрос (веревочкой свит).<sup>31</sup>

<sup>23</sup> МАНДЕЛЬШТАМ О. Разговор о Данте. // МАНДЕЛЬШТАМ О. Слово и культура: статьи. М.: Сов. писатель, 1987. С.108-152. Здесь: с.119.

<sup>24</sup> БАРТ Р. Литература и значение. Пер. С.Н. Зенкина. // БАРТ Р. Избранные работы. С.276-296. Здесь: с.284. С этой работой перекликается и другой текст С. Соловьева – «Ты говоришь: язык не имеет ни цели, ни центра...», где упоминается «от руки ускользающий шлейф текста как вихря мерцающих смыслов» (СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.162).

<sup>25</sup> СОЛОВЬЕВ С. Параслов. С.192-194.

<sup>26</sup> Там же. С.202. См. также с.197-202.

<sup>27</sup> Там же. С.202.

<sup>28</sup> Там же. С.202.

<sup>29</sup> Там же. С.204. Ср. также: «Не только читатель читает текст, но и текст читает читателя. Как и пишет писателя» (СОЛОВЬЕВ С. Беседы. С.266).

<sup>30</sup> Как отмечает Н.А. Николина, за словом *синтаксис* в современной поэзии, кроме указанного, закрепляются также значения 'установленный порядок', 'подчинение некой организации' (НИКОЛИНА Н.А. От лингвистического знания к искусству слова. С.322).

<sup>31</sup> ПАРЩИКОВ А. «Рюмку с красным вином...». // ПАРЩИКОВ А. Выбранное. М.: ИЦ-Гарант, 1996. С.150-151.

В другом случае *синтаксис* оказывается у него эталоном «обнаженности» во всех смыслах:

Мы были оголеннее, чем синтаксис,  
меж нами слово двигалось, касаясь.<sup>32</sup>

Однако А. Парщиков использует этот лингвистический термин и в прямом значении, например, в следующем рассуждении о синтаксисе как системе пауз в «поэзии дословарного молчания»:

Возможно, мы найдем знаки синтаксиса, с помощью которых можно будет записывать стихи без слов, пользуясь несколькими значками. Это была бы идеальная ситуация для импровизаций, создания нового джаза смыслов и – почему бы нет? шаг к изобретению новой, более свободной русской письменности.<sup>33</sup>

*Синтаксис* можно назвать «краеугольным камнем» языковой философии метареалистов. А. Парщиков определяет его как «ритм промежутков между словами и дискурсами», создающий «замкнутое самогенерирующееся поле»<sup>34</sup>. «Смысловые единицы только огибают ту воображаемую траекторию или объем, которые представляют синтаксические образы»<sup>35</sup>, – считает он. Похоже звучит и замечание А. Драгомощенко: «Орнамент состоит из дыр, или из перехода от одной пустоты к другой. <...> Ничто не меняется, изменяя себя»<sup>36</sup>. Такое понимание синтаксиса, получающего смысловое наполнение, заставляет подумать, что в данном случае речь идет фактически о пропозициональной форме высказывания, актуализируемой значениями прагматических переменных «я», «здесь», «сейчас» и «мир»<sup>37</sup>.

В этой связи существенным представляется признание С. Соловьева:

Мы утратили синтаксис отношений, отсюда – утраченная прозрачность, определяющая человека.

И далее:

Как можно <...> выбраться из этой ловушки? Прежде всего, осознать, что мы существуем не в одном, а в множестве миров. <...> Вслушивание в эти миры, в то, как они проникают друг в друга через тебя – твоя сущность как человека: возвращение.<sup>38</sup>

<sup>32</sup> ПАРЩИКОВ А. Медведи. // Там же. С.196.

<sup>33</sup> ПАРЩИКОВ А. «Из монолога в диалогах». С.10.

<sup>34</sup> Там же. С.3.

<sup>35</sup> ПАРЩИКОВ А. «Из монолога в диалогах». С.2-3.

<sup>36</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Контекст-конспект». // Электронная библиотека художественной литературы: <http://www.litlikbez.com/russkaja-proza-dragomoshhenko-arkadij-konspekt-kon-tekst.html> (декабрь 2011 г.).

<sup>37</sup> ПАДУЧЕВА Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. М.: Наука, 1985. С.35.

<sup>38</sup> СОЛОВЬЕВ С. Беседы. С.221.

Здесь, поскольку С. Соловьев под ловушкой подразумевает заданное пространство языка<sup>39</sup>, можно видеть прямую отсылку к идеям М. Фуко:

Язык – это раздробленная, внутренне расколотая и видоизмененная природа, утратившая свою изначальную прозрачность; это – тайна, несущая в себе, но на поверхности, доступные расшифровке знаки того, что она обозначает. Язык одновременно является скрытым откровением и откровением, которое мало-помалу возвращает себе все возрастающую ясность.<sup>40</sup>

И косвенную отсылку – к феноменологии Э. Гуссерля<sup>41</sup> и идее «прозрачности знака», справедливой для феноменов мира, но не для «непрозрачного» феномена «я»<sup>42</sup>. О «прозрачности» высказываются также И. Жданов: «ты соправен природе и этим себе незаметен»<sup>43</sup>, и А. Драгомощенко: «страшнее распада прозрачность, устанавливающая родство»<sup>44</sup>. Приведем также отрывок из эссе И. Жданова «Мнимые пространства», в котором «прозрачность» подменяется «проницаемостью»:

Не надо искать где-нибудь в мироздании место, где пространство и время совмещены в одно – войди в нишу, и ты почувствуешь, что это место здесь. Войди и отождествись с ней. <...> Поставь кого-нибудь в нишу, и от него можно спрятаться: <...> шаг в сторону – и ты незрим для него.<sup>45</sup>

Образы, предложенные В. Аристовым, отражают иной аспект прозрачности – проницаемость, обратимость зеркал и стекла:

Отсветы фресок  
Вовне отступившей сферы  
С множеством лиц и глаз;  
Как строит тело человек!  
<...> К лицу подносит доску-зеркало,  
Ему в глаза глядят его глаза...;  
Дай насладиться мне, стеклянная тщета,  
И вырастить иные образы в горячем теле.<sup>46</sup>

<sup>39</sup> Там же. С.237.

<sup>40</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Перевод с фр. Н.С. Автономовой и В.П. Визгина. СПб.: А-сад; АОЗТ «Талисман», 1994. С.72.

<sup>41</sup> ГУССЕРЛЬ Э. Философия как строгая наука. // ГУССЕРЛЬ Э. Избранные работы. Пер. с нем. Сост. В.А.Куренной. М.: Территория будущего, 2005. С.185-191.

И это не натяжка: в поэме С. Соловьева «Дар смерти. Введение в контекст» речь идет и об *эпистеме*, и об *эпохэ*, что говорит о знакомстве поэта с теориями Э. Гуссерля.

<sup>42</sup> Подробно об этом: СТЕПАНОВ Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М.: Наука, 1985. С.209-210.

<sup>43</sup> ЖДАНОВ И. Ниша и столп. // ЖДАНОВ И. Место земли. С.80-81. Здесь: с.81.

<sup>44</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Это предложение...». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксении. С.73.

<sup>45</sup> ЖДАНОВ И. Мнимые пространства. // ЖДАНОВ И. Воздух и ветер. Сочинения и фотографии. М.: Наука, 2006. С.38-42. Здесь: с.38.

<sup>46</sup> АРИСТОВ В. Майские омовения. // АРИСТОВ В. Избранные стихи и поэмы. С.170-175.

Мотив зеркального блеска и прозрачности стекла так настойчиво повторяется в текстах метариалистов, что невольно заставляет вспомнить об «Игре в бисер» Г. Гессе, а также «урок построения личности», преподанный этим писателем в «Степном волке»:

То-то и оно, что грудь, тело всегда единственны, а душ в них заключено не две, не пять, а несметное число; человек – луковица, состоящая из сотни кожиц, ткань, состоящая из множества нитей<sup>47</sup>;

Тому, кто изведал распад своего «я», мы показываем, что куски его он всегда может в любом порядке составить заново и добиться тем самым бесконечного разнообразия в игре жизни. Как писатель создает драму из горстки фигур, так и мы строим из фигур нашего расщепленного «я» все новые группы с новыми играми и напряженностями, с вечно новыми ситуациями.<sup>48</sup>

Утверждая: «иное тело – моего мера <...> воображения ток <...>»<sup>49</sup>, – А. Драгомощенко, казалось бы, следует Э. Гуссерлю, но тут же оговаривается:

«Я» не нуждается в действующих лицах. Поэтому ты – только ты, исчезающее в пронизываемости <...> «Тебя» и «меня» – в соты полые слов, в одно предложение.<sup>50</sup>

Здесь можно говорить о попытке формирования самой настоящей пропозициональной установки:

В отношении слов «я» и «ты» <...> нет ничего уникального, оно постоянно встречается в языке в других случаях и есть отношение метафоры. <...> посредством метафоры говорящий (следовательно, всякий человек) последовательно вычленяет из мира, определяемого координатами «я»-«здесь»-«сейчас» – из тесного круга, прилегающего к его телу и совпадающего с моментом его речи, другие миры.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> ГЕССЕ Г. Степной волк. Роман, повести. Пер. с нем. С. Апта. Новосибирск: Новосибирское книжн. изд-во, 1990. С.141.

<sup>48</sup> Там же. С.251. То, что «урок» был усвоен, доказывают аллюзии к Г. Гессе, которые можно обнаружить у А. Парщикова: «мы ищем с ужасом точности в схожестях <...> в местах явления силы нас она вдруг заключает как оболочки в репчатом луке» (ПАРЩИКОВ А. Вступление. // ПАРЩИКОВ А. Выбранное. С.176-177. Здесь: с.176); «слоистые, как сланцы, твои дубли все удаленнее (их тысячи, по Гессе) от матрицы, запомнившей твой облик» (ПАРЩИКОВ А. Мемуарный реквием. // ПАРЩИКОВ А. Выбранное. С.26-31. Здесь: с.29); и у А. Драгомощенко: «тело не что иное, как театр зеркал, направленных "внутрь" неверным пасмурным зрением» (ДРАГОМОЩЕНКО А. «Предложение является только предлогом...»). // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксени. С.60-61. Здесь: с.61). Ср. также: «Сколько человек (и нечеловек) в человеке? Как распределены главные роли, второстепенные и массовка? Я не озадачен поиском первого лица, – его нет. Есть постоянно группирующееся множество» (СОЛОВЬЕВ С. Беседы. С.272).

<sup>49</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Стрижей стаи...». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксени. С.12-13. Здесь: с.12.

<sup>50</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. Эротизм. // Там же. С.70-71. Здесь: с.71.

<sup>51</sup> СТЕПАНОВ Ю.С. В трехмерном пространстве языка. С.229.

При этом:

<...> пропозиция, включенная в пропозициональную установку, относится по существу к некоему миру, определяемому координатами «он»-«там»-«тогда»<sup>52</sup>.

Таким образом, авторское «я» оказывается не более чем прагматической переменной, способной принимать различные значения, или, по выражению А. Драгомощенко, «пунктом расхождения всех линий личностной перспективы»<sup>53</sup>. Эта переменная представляет некий «тип» субъекта высказывания: «Человек неуследим, как пробел между словами, который не удается забыть в сличении монологов»<sup>54</sup>, но поэтическое высказывание, вбирая, по образному выражению В. Гумбольдта, «лучшую и сокровенную природу» авторской и читательской индивидуальности, превращает «мир в существо, которому можно отныне всецело симпатизировать»<sup>55</sup>.

### *Концепция игры в поэтике метареализма*

Поэты-метареалисты, строя свою философию языка, используют и философское и лингвистическое наследие эпохи.<sup>56</sup>

Прежде всего, ими усваивается герменевтическая теория игры, классическое определение которой принадлежит Й. Хейзинге:

Игра есть добровольное поведение или занятие, которое происходит внутри некоторых установленных границ места и времени согласно добровольно взятым на себя, но безусловно обязательным правилам, с целью, заключаю-

<sup>52</sup> Там же. С.230.

<sup>53</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. Яв(ь) я. // <http://knigosite.ru/library/read/79402> (декабрь 2011 г.).

<sup>54</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Привыкание спрессовывает заикающееся ничто...». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксенин. С.65.

<sup>55</sup> ГУМБОЛЬДТ В. Эстетические опыты. Пер. с нем. А.В. Михайлова. // Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. С.160-278. Здесь: с.180.

<sup>56</sup> При этом ссылаются на источники с почти научной точностью. Так, например, А. Парщиков (ПАРЩИКОВ А. Рай медленного огня: Эссе, письма, комментарии. М.: НЛЮ, 2006) и В. Аристов (АРИСТОВ В. Заметки о «мета». // Арион. 1997. №4. С.48-60) признаются в приверженности монадологии Г. Лейбница, А. Драгомощенко предпосылает своим стихам эпитафьи из Ю. Кристевой (например: ДРАГОМОЩЕНКО А. Сновидения стен. // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксенин. С.88), а С. Соловьев в стихотворной форме дает отсылки к Гераклиту, Гадамеру, Хайдеггеру, Барту, Декарту, в прозе же приводит даже цитаты, ср.: «"Человек осуществляется не в одной из своих возможностей, а в своем существе понимающего-в-мире, хранителя его истины", – сказал Хайдеггер» (СОЛОВЬЕВ С. Беседы. С.215), и указывает источники: «подробнее об этом – в статье Ролана Барта "Удовольствие от текста"» (там же. С.239).

щейся в нем самом; сопровождаемое чувствами напряжения и радости, а также ощущением «инобытия» в сравнении с «обыденной жизнью».<sup>57</sup>

Метареалисты, кажется, полностью разделяют убежденность Й. Хейзинга в том, что «человеческая культура возникает и разворачивается в игре, как игра»<sup>58</sup>, а «истинная, чистая игра сама по себе выступает как основа и фактор культуры»<sup>59</sup>. Они обращаются к разным формам игры, представленным в современном мире. В. Аристов, например, выделяет *компьютерные игры*, осмысливая их символически<sup>60</sup>, но чаще всего *игра* у него ассоциируется с *музыкой*: в его текстах кто-то «играет» то «на скважинке ночи», то «на флейте газетной»<sup>61</sup>, то «пальцами на сумке своей»<sup>62</sup>, либо «играет, раскачивая на плечах музыкальных / или качелей / <...> взгляд»<sup>63</sup>. А. Драгомощенко сравнивает игру с искусством фотографии, всматривается в «зернь игры»<sup>64</sup>, наслаждается «игрой с законами оптики» и замечает при этом, что «зрение есть / процесс описания, совпадающий или не совпадающий с предзнанием».<sup>65</sup> И. Жданов в «До слова» и С. Соловьев в «Амфитеатре печатной машинки»<sup>66</sup> отдают предпочтение игре на театральных подмостках (в другом тексте С. Соловьев называет литературу «театром Арто»<sup>67</sup>). Но у С. Соловьева в ряду действующих лиц упоминаются *пальцы*, которые просятся не к перу (как это было у А.С. Пушкина), а к клавишам печатной машинки: «Пять на пять мы играем, актеры слепые»<sup>68</sup>. Тот же образ встречается у А. Парщикова, любителя *игральных автоматов*, во «Вступле-

<sup>57</sup> ХЕЙЗИНГА Й. Homo ludens (Человек играющий). // ХЕЙЗИНГА Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры. Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. М.: Прогресс-Традиция, 1997. С.12-114. Здесь: с.44.

<sup>58</sup> Там же. С.18.

<sup>59</sup> Там же. С.24. Частотность слов с корнем *-игр-* весьма высока в текстах метареалистов: упоминаются и *игра*, и *игрища*, *выигрыши*, *проигрыши*, *игральные автоматы*, *игрушки*, *игрушечные* предметы, наряду с глаголом *играть* употребляется и глагол *доиграться* и т.п.

<sup>60</sup> АРИСТОВ В. Компьютерные игры. // АРИСТОВ В. Избранные стихи и поэмы. СПб., ИНАПРЕСС, 2008. С.153.

<sup>61</sup> АРИСТОВ В. Бессмертие повседневное. // Там же. С.96, 113.

<sup>62</sup> АРИСТОВ В. Предметная музыка. // Там же. С.248-249.

<sup>63</sup> АРИСТОВ В. «Иногда безупречная ваша стезя...». // АРИСТОВ В. Иная река. Пятая книга стихов. М.-СПб: Комментарии, 2002. С.35.

<sup>64</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Мы видим то, что мы видим...». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксении. С.3.

<sup>65</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «В периодическом возвращении...». // Там же. С.84.

<sup>66</sup> ЖДАНОВ И. До слова. // ЖДАНОВ И. Место земли. М.: Молодая гвардия, 1991. С.5-6; СОЛОВЬЕВ С. «Амфитеатр печатной машинки...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.183-184.

<sup>67</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Ты говоришь: язык не имеет ни цели, ни центра...». С.162.

<sup>68</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Амфитеатр печатной машинки...». С.183.

нии»<sup>69</sup>, только там он предстает сквозь призму азартных игр (как и у И. Жданова – «крапленный кавардак»<sup>70</sup> реквизита): «Выиграй, мой инструмент, кинь на пальцах – очко!»<sup>71</sup>. Такие мотивы возникают не случайно. Как замечает Р. Барт, литература «невольно превращает всякое объяснение мира в театральное представление»<sup>72</sup> и, как всякая «сильная дискурсивная система», есть «представление (в театральном смысле – show), <...> своего рода мимодрама»<sup>73</sup>. О сходстве поэзии и театра говорит и Х.-Г. Гадамер:

<...> спектакль и понимаемое с этой точки зрения произведение искусства – это не просто схема правил и поведенческих предписаний, внутри которых может свободно осуществляться процесс игры <...> это вступление в бытие самой поэзии.<sup>74</sup>

По мнению Й. Хейзинги, поэзия ближе всего стоит к чистому понятию игры, но при этом «поэзия вступает в игру в некоем поле духа, в некоем собственном мире, который дух творит для себя, где вещи имеют иное лицо, чем в "обычной жизни", и где их связывают между собой не логические, а иные связи»<sup>75</sup>.

«Играющий познает игру как превосходящую его действительность»<sup>76</sup>, – пишет Х.-Г. Гадамер в работе «Истина и метод», – более того, игра и мыслится как действительность, имеющая собственное бытие:

Игровое пространство, в котором протекает игра, соразмеряется с ее внутренними законами и ими же ограничивается, то есть устанавливается скорее изнутри, через порядок, определяющий игровое движение, нежели извне, через препоны, то есть границы свободного пространства, вне которых игровое движение не осуществляется.<sup>77</sup>

Словно подтверждая его правоту, В. Аристов, например, создает такое пространство, являя взору своих читателей «чудеса ограды игры и мира»<sup>78</sup>.

В результате игры происходит преобразование в структуру – по Х.-Г. Гадамеру, это «не просто перемещение в другой мир», но «освобождение, возвращение в истинное бытие»<sup>79</sup>. Подтверждение этой мысли находим в

<sup>69</sup> ПАРЩИКОВ А. Вступление. // ПАРЩИКОВ А. Выбранное. С.91-92.

<sup>70</sup> ЖДАНОВ И. До слова. С.5.

<sup>71</sup> ПАРЩИКОВ А. Вступление. С.92.

<sup>72</sup> БАРТ Р. Писатели и пишущие. С.136.

<sup>73</sup> БАРТ Р. Война языков. Пер. С.Н. Зенкина. // БАРТ Р. Избранные работы. С.538.

<sup>74</sup> ГАДАМЕР Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. Пер. М.А. Журиной и др. М.: Прогресс, 1992. С.163.

<sup>75</sup> ХЕЙЗИНГА Й. Homo ludens. С.120.

<sup>76</sup> ГАДАМЕР Х.-Г. Истина и метод. С.155.

<sup>77</sup> Там же. С.153.

<sup>78</sup> АРИСТОВ В. Бессмертие повседневное. // АРИСТОВ В. Избранные стихи и поэмы. С.69-116. Здесь: с.115.

<sup>79</sup> ГАДАМЕР Х.-Г. Истина и метод. С.158-159.



близкой идеям метареализма «Игре в бисер» Г. Гессе (курсив здесь и далее мой – О.С.):

*Игра <...> замыкает в себе играющего после завершённой медитации, как поверхность сферы свою сердцевину, и под конец заставляет его почувствовать, что некий безупречно стройный и гармонический мир принял его в себя и изъял из мира случайного и запутанного.*<sup>80</sup>

А. Парщиков развивает эту идею в эссе «Из монолога в диалогах» (в цитате – курсив мой – О.С.):

*В тексте создается реальность, в которую можно поиграть. <...> В случае удачи текст замыкается на вневременную, круговую реальность, приобретая шарообразную перспективу.*<sup>81</sup>

*Шар* в данном случае символизирует абсолюта игрового движения<sup>82</sup>, в правильно разыгранном тексте, если воспользоваться формулировкой поэта, «ты можешь дуть в любую сторону и – в обе»<sup>83</sup>. Ещё одно символическое значение *шара* восстанавливается при обращении к «Вавилонской библиотеке» Х.-Л. Борхеса (в цитате – курсив мой – О.С.):

*Мистики уверяют, что в экстазе им является шарообразная зала с огромной круглой книгой, бесконечный корешок которой проходит по стенам. <...> Эта сферическая книга есть Бог.*<sup>84</sup>

У С. Соловьева можем прочесть: «Бог стоял на своем слове, как девочка на шаре»<sup>85</sup>. В этих строчках есть и игра слов (обыгрывается идиома *стоять на своем*), и намек на сотворение словом мира: в подтексте обнаруживается *земной шар*. Если вспомнить, что у И. Жданова, например, земля предстает

<sup>80</sup> ГЕССЕ Г. Игра в бисер. Пер. Д. Каравкиной и Вс. Розова. М.: Худ. Литература, 1969. С.204.

<sup>81</sup> ПАРЩИКОВ А. Из монолога в диалогах. С.2.

<sup>82</sup> Х.-Г. Гадамер отмечает «свободную и всестороннюю» шарообразных предметов (будь то мяч или, например, клубок шерсти, которым играет кошка), каждый из которых «способен как бы сам по себе совершать неожиданные движения» (ГАДАМЕР Х.-Г. Истина и метод. С.151). Метареалисты тоже любят «поиграть мячиком»: не случайно А. Парщиков замечает, что «стихи пишутся между пляжем и волейболом» (ПАРЩИКОВ А. Из монолога в диалогах. Рукопись, об этом вспоминает и Е. Даенин. // <http://sites.google.com/site/dayenin/>; декабрь 2011 г.): иными словами, для стихов нужны *солнце, воздух, вода и песок*, не что иное, как «края вероятности быть избранным из миллиардов, сходных, как части пустыни» (ПАРЩИКОВ А. Выбранное. С.65), и *мяч*, летающий через структурирующую *сетку* – от поэта к читателю и наоборот; у А. Драгомощенко «дети в тумане играют в *настольный теннис*» (ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксенин. С.6), а поэт опять же следит за полетом мячика над сеткой, подачей, приемом, отскоками и т.д.

<sup>83</sup> ПАРЩИКОВ А. Мне непонятен твой выбор. // ПАРЩИКОВ А. Выбранное. С.75.

<sup>84</sup> БОРХЕС Х.-Л. Вавилонская библиотека. Пер. В. Кулагинной-Ярцевой. // БОРХЕС Х.-Л. Проза разных лет. Пер. с исп.; сост. и предисловие И. Тертерян. М.: Радуга, 1989. С.80-85. Здесь: с.81.

<sup>85</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Где пахло снегом и золою...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.177.

«как детский мяч, поросший ковылем»<sup>86</sup>, можно предположить, что девочка в этом случае олицетворяет речь, играющую словом, как мячиком. С. Соловьев не раз использует мотив словесной игры в шары:

Открытое множество:  
каждая точка для остальных  
является внутренней.  
Шар между нами незримый<sup>87</sup>;

И снова катятся шары  
бесшумных слов по мысу мысли  
и огибают ямы смысла,  
и падают во вздохи волн.

<...>

И снова катятся шары,  
за ними вьется хвостик пыли:  
глухонемые запятые  
на волоске меж двух миров.

<...>

И губы стонут, как нули,  
и фокусируются в точку,  
и прожигают оболочку,<sup>88</sup>  
и снова катятся шары.

Речь же у него «дребезжит в воздушных ямах глосс»<sup>89</sup>.

Принимая во внимание этимологическое родство между словами *воздух* и *вдох* и значение слова *глосса* (греч. Γλῶσσα 'язык, речь' – непонятное место в тексте с толкованием, помещенным либо над самим «темным» словом, либо под ним, либо рядом на полях), можно отождествить *глоссы* и *ямы смысла* и предположить, что таким образом в тексте анаграммируется *Логос*, сопоставленный «шарам бесшумных слов» (ср. у Е. Даенина: «господи, тише молчания слово твое»<sup>90</sup>).

Как известно, *Логос* в христианской философии – это *образ Бога*, вся история земной жизни Иисуса Христа интерпретируется как воплощение и «вочеловечение» Логоса, который принес людям откровение и сам был этим откровением («словом жизни»<sup>91</sup>), самораскрытием «бога незримого». «Слово <...> как бог из природы, не только уже существующей, но и успевшей уже затаиться», – пишет С. Соловьев. По Е. Даенину, Логос-Слово

<sup>86</sup> ЖДАНОВ И. «Не степь, а детский мяч...». // ЖДАНОВ И. Стихотворения. Часть 4. // [http://www.filgrad.ru/texts/zdanov\\_4.htm](http://www.filgrad.ru/texts/zdanov_4.htm) (декабрь 2011 г.).

<sup>87</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Открытое множество...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.94.

<sup>88</sup> СОЛОВЬЕВ С. «И снова катятся шары...». // Там же. С.179.

<sup>89</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Июль. Жара. Бездействует герой...». // Там же. С.180.

<sup>90</sup> ДАЕНИН Е. Мобилевская речь. // ДАЕНИН Е. Возведение в степень. М.: Изд. Е. Пахомовой. С.44.

<sup>91</sup> Логос. // БОЛЬШАЯ СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ. В 30 т. М.: Советская энциклопедия, 1969–1978 (электронная версия: <http://slovari.yandex.ru/БСЭ/Логос/>).

отражается в слове поэтическом «проповедью нагорной голоса <...> поперек горла»<sup>92</sup>, а поэтическое поприще – сродни Голгофе: текст создается «распятием горла на перьях»<sup>93</sup> (у этого образа есть и буквальное значение 'перерезать горло *пером*, т.е. ножом', и мифологическое 'принести в жертву'). Развитие этой темы можно найти и у С. Соловьева: «жизнь играет в распятие текста: / крестик – Преображение – нолик»<sup>94</sup>, и у И. Жданова – в образах стихотворений «До слова», «Взгляд», «Холмы»<sup>95</sup>.

Но Логос – понятие многозначное: это и *речь, слово, высказывание, и понятие, и мера*, иногда – *математическая пропорция*, в бытовом значении – *счет*. По Гераклиту, который и ввел термин «логос» в философский язык, Логос, как и подобает слову, «окликает» людей, но они, даже «услышав» его, неспособны его постичь: обыденное сознание ставит свой частный произвол выше «общего» разума. С. Соловьев обнаруживает свое знакомство с этой теорией, давая отсылку к ней в одном из стихотворений цикла «Прогулки без тебя»<sup>96</sup>, однако не заостряет своего и читательского внимания на другой ее составляющей – той, что трактует мир как целое, внутри которого все течет, вещи и субстанции переходят друг в друга, но неизменным остается Логос, ритм их взаимоперехода, законообразность их взаимоотношений. Между тем, именно эту мысль Гераклита развивает упоминаемый поэтом в том же тексте Платон, идеи которого метареалисты усваивают, скорее всего, в пересказе Х.-Г. Гадамера:

<...> для той системы связей, на которые логос расчленяет вещь, тем самым интерпретируя ее, вы-сказанность, а значит и связь с языком, есть нечто вполне вторичное <...> *не слово, но число* – подлинная парадигма поэтического, число, наименование которого есть, конечно же, чистейшая договоренность и «точность» которого состоит как раз в том, что каждое число определяется своим положением в ряду чисел, то есть является чистым интеллигибельным построением <...> в смысле его совершенной разумности.<sup>97</sup>

В трактовке А. Драгомощенко, Логос прежде всего – число Бытия:

И мой язык омойте.

Словно со змеи сползут счисленья все  
в подобьях растекаясь <...>;

Но таков ли путь начала превращенья жалкой слизи,  
в себе сокрывшей чисел чистых рой?

Игра которых

некогда любовью была наречена, именованья

<sup>92</sup> ДАЕНИН Е. Заговор крови. // ДАЕНИН Е. Возведение в степень. С.42.

<sup>93</sup> ДАЕНИН Е. Молитва. // ДАЕНИН Е. Возведение в степень. С.6.

<sup>94</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Четное, множество, левое, женское...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.169.

<sup>95</sup> ЖДАНОВ И. Место земли. С.5-6, 27, 77.

<sup>96</sup> «По Гераклиту, сознание находится вне человека». (СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.129-133. Здесь: с.129).

<sup>97</sup> ГАДАМЕР Х.-Г. Истина и метод. С.479; курсив мой, О.С.

сдвигая, будто бусы совпадений,  
сводивших перспективы тел  
в слегка отставшее от разума значенье.<sup>98</sup>

Этот взгляд разделяет и Е. Даенин: «в расчете-словаре его азы: на палочках цифири»<sup>99</sup>. Но у него появляется и *логос-лотос-скарабей*<sup>100</sup>. Этот образ не случаен. Шарик, который катает скарабей, издревле сравнивают с солнцем и земным шаром, а сам жук является символом божественной мудрости, провидения, направляющего творческие силы природы, «самосушей», самозарождающейся творческой силы, воскресения, возрождения, постоянного обновления, бессмертия, а также символом мужской оплодотворяющей силы.<sup>101</sup> Лотос же в мифологии ассоциируется с творящей силой, связанной с женским началом, с лоном, в котором зарождается жизнь (сама структура цветка символизирует взаимодействие мужского и женского), а также с землей как космической саморазвивающейся сущностью, спонтанным творением, бессмертием, духовностью, чистотой.<sup>102</sup> Логос у Е. Даенина рождает не только логику языка, но и речь: «сляг, логос, ложку <...> ляжет логикой на ложе дочь логоса, наложница и мать, – мария» (ср. у С. Соловьева: «имя речи – Мария»<sup>103</sup> – О.С.) – «дщерь, жена и мать божья»<sup>104</sup>. В этом можно усмотреть связь с представлениями М. Хайдеггера о *логике* как представлении «сущего в его бытии»<sup>105</sup> и *Логосе* как «собирающе-раскрывающей» силе «того сказа (здесь и далее курсив автора – О.С.), в котором дается слово бытию как *единственно достойному осмыслению*»<sup>106</sup>.

С концепцией игры у метареалистов смыкается и античное представление о Логосе как эфирно-огненной душе космоса. Если у А. Парщикова в тексте, где упомянуты апостол Петр и дева Мария, «играют / костры на грубых лирах»<sup>107</sup>, у И. Жданова «небо смотрит на игру <...> и просит

<sup>98</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. Из письма сына – к Теотокопулосу. // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксенин. С.98-100. Здесь: с.100.

<sup>99</sup> ДАЕНИН Е. Она: Эн-лик-2. // ДАЕНИН Е. Возведение в степень. С.18.

<sup>100</sup> ДАЕНИН Е. В пеленах. // Там же. С.26.

<sup>101</sup> Энциклопедия символов: [symbolarium.ru/index.php/](http://www.symbolarium.ru/index.php/). Скарабей. // <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A1%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B5%D0%B9> (декабрь 2011 г.).

<sup>102</sup> Там же: Лотос. // <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9B%D0%BE%D1%82%D0%BE%D1%81> (декабрь 2011 г.).

<sup>103</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Амфитеатр печатной машинки...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.184.

<sup>104</sup> ДАЕНИН Е. Посвящение. // ДАЕНИН Е. Возведение в степень. С.27.

<sup>105</sup> ХАЙДЕГГЕР М. Письмо о гуманизме. // ХАЙДЕГГЕР М. Время и бытие: Статьи и выступления. Пер. с нем. В.В. Биbihина. М.: Республика, 1993. С.192-220. Здесь: с.211.

<sup>106</sup> ХАЙДЕГГЕР М. Тезис Канта о бытии. // Там же. С.361-381. Здесь: с.380.

<sup>107</sup> ПАРЩИКОВ А. Петр. // ПАРЩИКОВ А. Выбранное. С.159.

ангела к костру»<sup>108</sup>, то у А. Драгомощенко «боги собирались к кострам, нищие, / как небеса, – руки купать в огне, / с светами руги играть <...>, а ветер <...> невнятный, / плавно цвел к облакам, словно к понятиям, / лишенным основы, с ними игра в игру, / <...> (ни слова не являлось сопутствовать)»<sup>109</sup>, в другом же контексте им упоминается «каллиграфия ветра»<sup>110</sup> – и «эфирное» письмо, и *игра* (благодаря переакцентировке внутренней формы) одновременно. Интересно, что понятие *игры* связывается метареалистами не только с такими стихиями, как *огонь* и *воздух* (а воздух необходим для горения), но и с *водой* – первоосновой жизни, и *землей*, представленной чаще всего *камнем* – символом всего непреходящего, символом божественного присутствия. У И. Жданова:

*камень плывет в земле, здесь или где-нибудь, –  
скол золотых времен, сторож игры и толп,  
но из-под ног твоих он вырывает путь  
и отсылает вверх, чтобы горел как столб.*<sup>111</sup>

У А. Драгомощенко «в талой воде играли дети, возводя укрепления из камней»<sup>112</sup>.

*Дети* в связи с *игрой* упоминаются чаще, чем взрослые, что естественно: именно им свойственно самозабвенно играть и перевоплощаться в игровых действиях, поскольку, как считает Х.-Г. Гадамер, «ребенок начинает играть <...> и тем самым самоудостоверяется»<sup>113</sup>. Прекрасный пример найдем в «Новогодних строчках» А. Парщикова:

Дети стоят, их лица напряжены, их уши в очечных дужках.  
Из мешка вываливаются игрушки.  
Хватит кружить самому, передоверим игрушкам всю беготню,  
их огласим!

<...>

Мир делится на человека, а умножается на остальное.  
Для новых игр дитя из обломков заплетает вихрь.<sup>114</sup>

<sup>108</sup> Жданов И. Зима. // Жданов И. Место земли. С.49.

<sup>109</sup> Драгомощенко А. «Казнь виноградной лозы...». // Драгомощенко А. Ксении. С.80.

<sup>110</sup> Драгомощенко А. «Кондратий Теотокопулос...». // Там же. С.39.

<sup>111</sup> Жданов И. «Камень плывет в земле...». // Жданов И. Место земли. С.79; курсив мой – О.С.

<sup>112</sup> Драгомощенко А. «Кондратий Теотокопулос вспоминает». // Драгомощенко А. Ксении. С.66.

<sup>113</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. С.160.

<sup>114</sup> Парщиков А. Новогодние строчки. // Парщиков А. Выбранное. С.55-56.

А у И. Жданова «маковым громом на тронном полу / играет младенец, и бездна седая / сухими кустами томится в углу»<sup>115</sup>. Есть и еще один аспект обращения к детским образам. Й. Хейзинга подчеркивает:

Для понимания поэзии нужно облечь себя душою ребенка, словно волшебной сорочкой, и мудрость ребенка поставить выше мудрости взрослого.<sup>116</sup>

Осваивается метареалистами и концепция языковой игры. В лингвистике текста этим термином обозначается «процесс направленного (программирующего) ассоциативного воздействия на адресата, достигаемого при помощи различных лингвистических механизмов»<sup>117</sup>, т.е. «игра словами». Случаев такой игры в поэзии метареалистов множество, и они уже описаны.<sup>118</sup> Здесь же мы остановимся на понятии языковой игры в лингвофилософском смысле.

С. Соловьев в одном из фрагментов поэмы «Дар смерти. Введение в контекст» обнаруживает знакомство с «Философскими исследованиями» Л. Витгенштейна:

Если верить позднему Витгенштейну,  
мир человека есть мир языка –  
будь то Непорочная Дева или стакан портвейна,  
юное небо или плавающий музыкант.  
Сухой музыкант или музыкант мокрый –  
мир есть то, что о нем говорят.  
Вводится термин «языковые игры»<...><sup>119</sup>

Вспомним, что концепция позднего Л. Витгенштейна сложилась в ходе наблюдений над функционированием языка в естественных условиях коммуникации, поэтому на первый план в его теории выходит не столько когнитивная (связанная с мышлением), сколько инструментальная (связанная с действием и воздействием) функция языка. «Языковой игрой» Л. Витгенштейн называл соединение речи и действия, законченную систему коммуникации, отвечающую определенной «форме жизни»<sup>120</sup>, а также процессы

<sup>115</sup> ЖДАНОВ И. Неон. // ЖДАНОВ И. Место земли. С.55. Тем самым *игра* рассматривается в координатах рождения и смерти, круговорота жизни. Но здесь можно видеть и рефлекс размышлений о слове как богорожденном младенце.

<sup>116</sup> ХЕЙЗИНГА Й. Homo ludens. С.120.

<sup>117</sup> ГРИДИНА Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. Екатеринбург: Урал. ГПИ, 1996. С.10.

<sup>118</sup> СЕВЕРСКАЯ О.И. Языковые игры современной поэзии. // Общественные науки и современность. 2007. №5. С.159-168.

<sup>119</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Если верить позднему Витгенштейну...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.155-156. Здесь: с.155.

<sup>120</sup> ВИТГЕНШТЕЙН Л. Философские исследования. Пер. с нем. С.А. Крылова. // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. Лингвистическая прагматика. Общ. ред. Е.В. Падучевой. М.: Прогресс, 1985. С.79-128. Здесь: с.85.

именования и повторения слов за кем-то в целях овладения языком<sup>121</sup>. Следуя этим идеям, С. Соловьев в числе «игр» упоминает «религию» (система коммуникации с Непорочной Девой и юным небом), «науку», «прозу» (стакан портвейна включен в систему приобщения к прозе жизни), наконец, игру «путь», подразумевающую как раз приведение языка в действие.<sup>122</sup> Интересно то, что последняя «игра» позволяет как включить в коммуникацию единомышленников, двигаясь в языковом поле навстречу друг другу (ср. у А. Парщикова: «а текст дороги летит под ноги, и азбука уже за спиной в детском ранце»<sup>123</sup>), так и «подправить» Л. Витгенштейна, перейдя от коммуникации «общечеловеческой» к «поэтической»:

*Если от Витгенштейна идти в направлении новой веры,  
отдаляясь от лунного кружева отблескивающих дорог,  
можно предположить конец языковой эры,  
определив нынешнюю ситуацию как порог.  
Можно предположить предстоящую эру Молчания,  
постепенное редуцирование языковых вех,  
начиная с декора и дальше – к энергетическому переключению  
на канал чистого восприятия и транслирования без помех.  
Т.е. человек из кокона выходит на космическую площадь,  
обретая движение без костылей языка.  
Тогда происходящее в лучших из нас становится всеобщим,  
т.е. этап духа сменяет эру «язык и рука».<sup>124</sup>*

Так выглядят условия «естественной» коммуникации с точки зрения поэта – «лучшего из нас», предлагающего нам включиться в «игру» и для этого, обнаружив «языковые вехи» (поверхностный уровень), перейти от «декора» к «чистому восприятию» (с поверхностного уровня – на глубинный языковой, одновременно – поверхностный поэтический), а затем и к восприятию «космического» (глубинных поэтических смыслов), достойного стать «всеобщим».

### *Мир, язык, поэтический образ*

«Вероятно, есть действительный мир. Мы пытаемся войти в него через язык. Но попадаем не в действительную действительность, а в языковую. <...> Человек пытается осмыслить эту двусмысленность; возникает мета-язык, то есть литература»<sup>125</sup>, – С. Соловьев, исходя из этого, главным вопросом считает следующий:

<sup>121</sup> Там же. С.82.

<sup>122</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Если верить позднему Витгенштейну...». С.155.

<sup>123</sup> ПАРЩИКОВ А. На дороге. // ПАРЩИКОВ А. Выбранное. С.152-153. Здесь: с.152.

<sup>124</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Если верить позднему Витгенштейну...». С.156; курсив мой – О.С.

<sup>125</sup> СОЛОВЬЕВ С. Беседы. С.262.

Может ли и должна ли литература, выросшая на почве двусмысленности, находясь в пределах языка, осмыслить язык и выйти на внеязыковой уровень действительности?<sup>126</sup>

С его точки зрения, представляя собой «уклончивую (играющую) знаковую систему»<sup>127</sup>, литература подобна Мюнхаузену, пытающемуся поднять себя за волосы<sup>128</sup>. Следующие высказывания, образующие метатекстовые компоненты в поэтических текстах, показывают, как достигается результат:

Жизнь. <...> Мы видим то, что мертво в утвари зеркал и паутине бегущих трещин, в паутине того, что называется «сказать все», карта чего совмещает все времена. <...> Продолжение внешней речи <...> Буква, впечатанная одна в другую. <...> Несовершенство глагола, словно жук, постукивает в пространстве эротического механизма совпадения всех букв в токе магнитного жжения, идущего без ошибок в зенит;<sup>129</sup>

Ветвистое языковое зеркало уходит в прошлое,  
и ты не прижимаешься больше лицом к стеклу,  
а видишь сущности открытыми в их сложности,  
и диким кажется, что ты похожа на Я ТЕБЯ ЛЮБЛЮ,  
что колокол похож на звон его ПО КОМ,  
что мир похож на БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ,  
что миг похож на ГРУСТНО И ЛЕГКО,  
и что любить тебя похоже на ЛЮБИТЬ<sup>130</sup>.

Здесь легко увидеть не только рефлекс представления о «зеркальном отражении» мира языком и о системе «зеркал», которые выстраивает литература, строя свои миры, не только рассуждения о совпадениях и различиях обыденного и поэтического языков, но и влияние принадлежащей М. Хайдеггеру концепции «Бытия и времени»<sup>131</sup> и введенного им различения «здешности» и «здесь-бытия» и, соответственно, «неподлинного», внешне-

<sup>126</sup> Там же.

<sup>127</sup> Ср. у Р. Барта: «Что имеется в виду под "техникой уклончивого смысла"? Писатель <...> с помощью языка создает свой мир, перенасыщенный означающими, но так и не получающий окончательного означаемого» (БАРТ Р. Литература и значение. С.284).

<sup>128</sup> Соловьев С. Беседы. С.261. Эту мысль поддерживает А. Драгомощенко, видящий в литературе «чтение чтения» (ДРАГОМОЩЕНКО А. «Это не нуждается в объяснении...» // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксенин. С.15).

<sup>129</sup> Драгомощенко А. «В 12 году правления Юн-лю...». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Там же. С.72.

<sup>130</sup> Соловьев С. «Если верить позднему Витгенштейну...». С.156; а в другом тексте синтагмы преобразуются в парадигмы так называемых исходных форм: «Уж лучше: Я (пробелы) ТЫ (пробел) ЛЮБИТЬ» (СОЛОВЬЕВ С. «Во фразе Я ТЕБЯ ЛЮБЛЮ...». С.98).

<sup>131</sup> Ср. у А. Драгомощенко: «пространство молчания разворачивается временем речи» («Говорить о поэзии значит говорить о ничто...» С.18); и у С. Соловьева – с прямой отсылкой к Хайдеггеру: «он сказал: мы живем в подмене / бытия сознанием, а порог / между ними – в словесной пене» («Прогулки без тебя». С.130).



го, и «подлинного»), т.е. внутреннего, неизрекаемого языков, как и другой его идеи: «образ <...> место, на каком совершается раскрывающее сокрытие». <sup>132</sup>

Возникновению образа, как полагают метареалисты, предшествует расщепление сознания:

Ты как бы теряешь себя из виду. Мир, утрачивая свои черты, сплываясь в некую неименуемость (скорее состояние, чем вещество), становится неподвластным дифференцированию слухом, зрением, мыслью. <sup>133</sup>

пишет С. Соловьев в «Беседах». Затем в поле зрения субъекта попадает некая смутно вырисовывающаяся сущность – сырой пластический материал, которому соответствуют «до-слова»:

На таком уровне «до-слова» погружены еще в чувственное, выяснить психофизические основы – в этом и состоит задача при определении образительных элементов. При переходе «до-слов» в слова открывается дополнительное метапространство «внутренней формы», в котором парят горячие пластические облака, готовые стать словесными сгустками,

– замечает В. Аристов в эссе «Метчики мы, да и только...» <sup>134</sup>. Практика метапоэзии как будто реализует созданную Н.И. Лауфер теорию образа как «довербального высказывания» и, соответственно, «доконцептуального представления объекта» <sup>135</sup>, которое, «благодаря своей неопределенности, может пониматься достаточно широко и тем самым гарантировать любую нужную область сходства» <sup>136</sup>, а тем самым – и возможность интерпретации установленного сходства даже «постфактум» <sup>137</sup>. Подтверждение сказанному найдем, например, в «Ксениях» А. Драгомощенко:

Тело при дальнейшем его рассмотрении позволяет более подробное его описание или наоборот. Извлечение качеств. Сумма сем, затем сумма элегий. <sup>138</sup>

В построении грамматики образных высказываний школа метареализма, можно сказать, исходит из принципов «Риторика образа» Р. Барта: дискретные знаки включаются в целостное изображение, обладающее собственным пространством и «смыслом»: «они оказываются частью синтагмы, которой сами не принадлежат и которая есть не что иное, как денотативная

<sup>132</sup> ХАЙДЕГГЕР М. Время и бытие. С.3 и сл.; с.264.

<sup>133</sup> СОЛОВЬЕВ С. Беседы. С.257.

<sup>134</sup> Неопубликованный текст. Похожая мысль высказана в эссе: АРИСТОВ В. Заметки о «мета». // Арион. 1997. №4. С.48-60. Здесь: с.60.

<sup>135</sup> ЛАУФЕР Н.И. От образа к подобию. // ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА. Тождество и подобие. Сравнение и идентификация. Под ред. Н.Д. Арутюновой. М.: Наука, 1990. С.98-110. Здесь: 98.

<sup>136</sup> Там же. С.107.

<sup>137</sup> Там же. С.108.

<sup>138</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Тело при дальнейшем его рассмотрении...». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксени. С.44-45. Здесь: с.44.

синтагма»<sup>139</sup>, которая «натурализует» систему коннотативного сообщения, в результате «весь мир дискретных символов оказывается погружен в "сюжет", изображенный на картинке, словно в очистительную купель, возвращающую этому миру непорочность»<sup>140</sup>. С. Соловьев в «Беседах» как бы продолжает его мысль, добавляя прагматическую составляющую:

Видение дискретно. *Чтобы прописать его последовательно как целое, необходимо пройти сквозь череду пустот меж его чувственно-визуальными знаками, увязывая их семантически, «прокладывая» их собою, своим видением, <...> чтобы, не называя предмет или явление, окружить его цепью мерцающих точек и тем самым вынудить его самораскрыться.*<sup>141</sup>

Ему вторит А. Драгомощенко, перевода денотативный план в план сигнификатов и синтаксических абстракций:

Видимый мир поддается описанию только при помощи «невидимых» структур, т.е. лишенных наглядности. <...> В огибании, в обходе обхода обучение косвенности, возвращающей к абстрактному миру бормотания.<sup>142</sup>

Можно сказать, что определенное влияние на лингвистическую философию метареализма оказала и теория вещного языка Р. Карнапа<sup>143</sup>, с той разницей, что в ней речь идет о языке, которым говорят о вещах, а метареалисты открывают для себя язык вещей. В каждой вещи поэты видят нечто «вещное», как известно, слова *вещь* и *вещь* этимологически связаны, первоначально *вещью* называлось нечто «сказанное, произнесенное»<sup>144</sup>. И это не случайно: «мир артикулируется, "выговаривается" в вещах»<sup>145</sup>, «вещи высветляют в пространстве особую, ими, вещами, представленную парадигму и свой собственный порядок – синтагму, т.е. некий текст»<sup>146</sup>. Выделяя и связывая те или иные материальные объекты, поэты строят образ

<sup>139</sup> БАРТ Р. Риторика образа. Пер. Г.К. Косикова. // БАРТ Р. Избранные работы. С.297-318. Здесь: с.317-318.

<sup>140</sup> Там же. С.318.

<sup>141</sup> СОЛОВЬЕВ С. Беседы. С.297; курсив мой – О.С.

<sup>142</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Сухие молнии в луковой шелухе света...». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксени. С.79. Ср. также: «Ступенчатое вещество описаний, / студенистые зеркала, вожделеющие слияния / предощущения с формой: метафора только дыра, / желание, бытие, / опережающее появление / в скорости отражений объекта, / сплетающее значения клетку» (ДРАГОМОЩЕНКО А. «Мальчик на велосипеде. // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксени. С.43).

<sup>143</sup> КАРНАП Р. Эмпиризм, семантика и онтология. Пер. Н.В. Воробьева. // КАРНАП Р. Значение и необходимость. Исследования по семантике и модальной логике. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1959. С.298-320. Здесь: с.300-302.

<sup>144</sup> ЧЕРНЫХ П.Я. Историко-этимологический словарь русского языка. В 2-х томах. 6-е изд. Т.1. М.: Рус.яз. – Медиа, 2004. С.148-149.

<sup>145</sup> ЭПШТЕЙН М.Н. Парадоксы новизны. М.: Советский писатель, 1988. С.306.

<sup>146</sup> ТОПОРОВ В.Н. Пространство и текст. // ТЕКСТ: СЕМАНТИКА И СТРУКТУРА. Гл. ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1983. С.227-284. Здесь: с.278-279.

по принципам, свойственным языку кино – кадр идет за кадром, несет на себе знак этого предыдущего кадра, будучи окрашен им в смысловом отношении: у А. Драгомощенко, например, «проплывают, словно в кино, белые на веревках по небу и какое-то облако»<sup>147</sup>, складываясь в метафору, «дразнящую воображение истинным значением».

Тем самым реализуется постулат М. Фуко:

<...> знание состоит в отнесении языка к языку, в воссоздании великого однородного пространства слов и вещей, в умении заставить заговорить все, т.е. над всеми знаками вызвать появление второго слоя – комментирующей речи.<sup>148</sup>

Вещь превращается в слово, а слово становится вещью, – например, у И. Жданова:

Чайник в обнимку со словом «вода»  
к речке идет, а в слове «вода» –  
накипь, как в чайнике.<sup>149</sup>

По мысли М.Н. Эпштейна, слово и вещь приходят друг к другу, пополняя взаимную недостаточность и образуя целостное произведение – «веще-слово»<sup>150</sup>. В результате поэтическое высказывание напоминает ребус (от лат. *rebus*, букв. 'вещами, предметами'), передающий сообщение с помощью «рисунков», знаков и букв.

Как буквы воспринимаются явления материального мира, как живого, так и неживого: «муравьи <...> передвигают <...> буквы камней, а краб безумной буквой жизни втискивается в расселину»<sup>151</sup>; но и люди представлены буквами: «Человек – это чучело речи. <...> Буквой П – его плечи и руки, на плечах его – О головы, буквой Т – его тело»<sup>152</sup>, «люди <...> похожи <...> на безумные буквы, что разбежались со страницы недописанной книги»<sup>153</sup>. «Алфавит реальности» составляют предметы, являющие «буквальное» значение вещей. Несмотря на то, что в толковых словарях *вещь* определяется как «предмет», она существенным образом от него отличается. Говоря словами А. Парщикова, «предметы колеблются в присуших

<sup>147</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. Острова сирен. // ДРАГОМОЩЕНКО А. Небо соответствий. Л.: Сов. писатель, 1990. С.29-51. Здесь: с.43.

<sup>148</sup> ФУКО М. Слова и вещи. С.76.

<sup>149</sup> ЖДАНОВ И. Рапсодия батареи отопительной системы. // ЖДАНОВ И. Место земли. С.52-53. Здесь: с.53.

<sup>150</sup> ЭПШТЕЙН М.Н. Парадоксы новизны. С.313.

<sup>151</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Но лучше пусть океан...». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксенин. С.50-51.

<sup>152</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Человек – это чучело речи...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.170.

<sup>153</sup> АРИСТОВ В. В контурах времени. // АРИСТОВ В. Избранные стихи и поэмы. С.278-280. Здесь: с.279.

гнездах, перебирая черты свои»<sup>154</sup>, а между *вещами* снует *бездна*. У вещей нет ни размеров (поэт наблюдает «за вещами, масштабов не ми»<sup>155</sup>), ни определяемого силой земного тяготения веса («тяжесть течет, омывая предметы»<sup>156</sup>). Интересным кажется в этой связи замечание С. Соловьева о том, что вещь является полостью: «вещь не помнит мир, не видит его, не движется к нему; наоборот: как расширяющаяся воронка она всасывает мир в себя»<sup>157</sup>. Как можно заключить, вещь так же, как и словесная оболочка, представляется метареалистам единицей поэтического семантического синтаксиса, переменной, обретающей при актуализации содержащего ее высказывания значение, «голос» (звучание) и «вид» (образ).

Если принять во внимание этимологию, то «голос» и «вид» следует признать неотъемлемыми качествами *вещей вещи*. Слово *вещь*, как уже упоминалось, связано с глаголами *вещать* 'говорить' и *ведать*, произошедшим от индоевропейской основы со значением 'видеть'. Не удивительно, что, познавая и определяя вещи, поэты, прежде всего, *вслушиваются* в них и *всматриваются*, впрочем, иногда это – одно и то же: у А. Драгомощенко вещь проступает «в кругах зрачка, в переливах гласных»<sup>158</sup>, его творческий принцип – «око за око / знак за знак / за глаз глас»<sup>159</sup>; у С. Соловьева «взгляд закавычен ушами»<sup>160</sup>; у В. Аристовой о вещах «вещает» «шепот, смежающий веки»<sup>161</sup>.

Слово, позволяя с помощью именованного присвоить вещь (а по И. Жданову, «слова подобны краже»<sup>162</sup>), оборачивается, в терминологии И. Канта<sup>163</sup>, «вещью для нас»<sup>164</sup>. Этот поэтический механизм описывает Е. Даenin:

эпистолы железной голос вещей  
прошил нейронный свиток, где, скрипя

<sup>154</sup> ПАРЩИКОВ А. Ревность. // ПАРЩИКОВ А. Выбранное. С.190-192. Здесь: с.190.

<sup>155</sup> ПАРЩИКОВ А. Свободные стихи. // Там же. С.70.

<sup>156</sup> ЖДАНОВ И. Портрет отца. // ЖДАНОВ И. Место земли. С.7.

<sup>157</sup> СОЛОВЬЕВ С. Беседы. С.227-228.

<sup>158</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Казнь виноградной лозы знаменует начало...». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксении. С.80-81.

<sup>159</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. «Однажды...». // Там же. С.86.

<sup>160</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Человек – это чучело речи...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.170.

<sup>161</sup> АРИСТОВ В. Бессмертие повседневное. // АРИСТОВ В. Избранные стихи и поэмы. С.69-116. Здесь: с.70.

<sup>162</sup> ЖДАНОВ И. «Ты, смерть, красна не на миру...». // ЖДАНОВ И. Место земли. С.39-40. Здесь: с.39.

<sup>163</sup> КАНТ И. Сочинения в 6-ти томах. Т.3. М.: Мысль, 1964. С.98 и др.

<sup>164</sup> Ср.: «То, что было "вещью в себе", теперь раскрывается для нас, проступает словами на магическом срезе» (ЭПШТЕЙН М.Н. Парадоксы новизны. С.315).

сквозным пером и сочетая вещи,  
взял вещь в себе и вывел из себя.<sup>165</sup>

### Влияние Р. Барта на метареализм

Наконец, можно отметить заимствование метареалистами некоторых идей Р. Барта. Влияние его на формирование их философии трудно переоценить: цитаты – более или менее точные – буквально рассыпаны по текстам, чаще других в диалог или полемику с этим ученым вступают А. Драгомощенко и С. Соловьев.

В «Писателях и пишущих» Р. Барт говорит о том, что для писателя мир «предстает как *вопрос*, но никогда не как *окончательный ответ*» (курсив мой – О.С.)<sup>166</sup>; слово, с его точки зрения, не способно объяснить мир, слово – это структура, в которой писатель теряет собственную структуру и структуру мира<sup>167</sup>. Отголоски этих мыслей находим у С. Соловьева:

Речь дребезжит в воздушных ямах глосс.  
Любой ответ – гримаса на вопрос,  
поставленный неточно. Признак света –  
вопрос как путь в небытие ответа.  
<...>  
Ответы пятятся, следы еще видны;  
Не оттого ль гортань твоя суха,  
что речь – не искупление греха,  
а путь в безмолвие, точнее – путь домой?<sup>168</sup>

В другом фрагменте поэт обращается уже к бартовскому «Удовольствию от текста»<sup>169</sup>:

Выйти к Входу? К безмолвию? К речи,  
понимаемой просто как тело  
с эrogenными зонами?<sup>170</sup>;  
Где бы ты ни был: справа по борту –  
речь, как сирены на скалах. Закат –  
прямо по курсу. Слева, по Барту,  
мир камасутры, пир языка.

<sup>165</sup> ДАЕНИН Е. Посвящение. // ДАЕНИН Е. Возведение в степень. С.28.

<sup>166</sup> БАРТ Р. Писатели и пишущие. С.135.

<sup>167</sup> Там же.

<sup>168</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Июль. Жара. Бездействует герой...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.180.

<sup>169</sup> Напомним текст этой работы: «Письмо – это вот что: наука о языковых наслаждениях, камасутра языка» (БАРТ Р. Удовольствие от текста. Пер. Г.К. Косикова. // БАРТ Р. Избранные работы. С.462-518. Здесь: с.464); наслаждение же – не что иное, как «нетерпеливое ожидание увидеть наконец потаенное» (там же. С.468).

<sup>170</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Форма – столбняк языка...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.164.

Ваше-язычество-лоно-блаженства.  
Дребезги речи. Луч впереди.<sup>171</sup>

А. Драгомощенко развивает эту мысль:

Я намереваюсь сказать... я на... что сказанное и пустота, стягивающая на выбор элементы высказывания, сопологаясь, обнаруживают неенссыкаемый источник желания: сказанное опять не сказать.<sup>172</sup>

У С. Соловьева языку противопоставлена речь, способная «лишь именовать, закрепляя все то, / что стремится уйти в утаенность»<sup>173</sup>, с которой связано не *наслаждение*, а *удовольствие* от текста. По Р. Барту, «текст-удовольствие – это счастливый Вавилон»<sup>174</sup>. Откликаясь на этот афоризм, С. Соловьев замечает: «Возможна лишь игра / как текст, в котором ты есть он, / а он есть агнец азбучных колец. / И стоит выделки овчинка-вавилон, / когда – играючи – стрижешь его овец»,<sup>175</sup> позволяя удовольствию превратиться в наслаждение от текста, в котором «ты есть язык, нашепанный тебе из-за кулис»<sup>176</sup>.

Не обошли вниманием метариалисты и «Смерть автора» Р. Барта<sup>177</sup>:

<...> с поклоном  
на Запад, мы скажем: язык – это смерть,  
которая, речь наподобье корсета  
надев и стянувши им тела лукум,  
как призрак блуждает в пределах просвета  
со связкой стеклянных ключей на боку; <...><sup>178</sup>  
смертны лишь потому, что

<sup>171</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Ты – траектория времени...». // Там же. С.159.

<sup>172</sup> ДРАГОМОЩЕНКО А. Настурция как реальность. // ДРАГОМОЩЕНКО А. Небо соответствий. С.52-68. Здесь: с.64.

<sup>173</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Язык возникает как страх перед смертью...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.165.

<sup>174</sup> БАРТ Р. Удовольствие от текста. С.463.

<sup>175</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Я думаю о связке Бог – Эдип – Отец...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.160. Там же.

<sup>177</sup> Строки из «Ксений» А. Драгомощенко: «Но как ответить тому, что только место в мысли? – / если и руки, говора шелест ведущие неуследимо / по бесстрастной бумаге, не сознают сроков странствия – / призрачны, хотя не утратили очертаний» (ДРАГОМОЩЕНКО А. «Кондратий Теотокопулос пишет письмо сыну». // ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксении. С.68.), – вступают в диалог с Р. Бартом, фактически его перефразируя, ср.: «современный скриптор <...> не может более полагать, <...> что рука его не поспекает за мыслью или страстью <...>; наоборот, его рука, утратив всякую связь с голосом, совершает чисто начертательный, а не выразительный жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки, – во всяком случае, оно исходит только из языка как такового <...>» (БАРТ Р. Смерть автора. // БАРТ Р. Избранные работы. С.384-391. Здесь: с.388).

<sup>178</sup> СОЛОВЬЕВ С. «Язык возникает как страх перед смертью...». // СОЛОВЬЕВ С. Пир. С.165.

говоримы и говорим <...>  
говорящий  
в речи изучает собственное исчезновение.<sup>179</sup>

### *Отличительные черты лингвофилософии метареализма*

Можно сказать, что поэзия метареализма вырабатывает довольно стройную философию языка, предлагая множество собственных ярких формулировок и описывая константы своего поэтического мира в лингвистических терминах и с опорой на систему именования их в контексте произведения.<sup>180</sup> При этом из лингвистического и философского наследия усваивается то, что так или иначе отвечает концепции «двух языков», позволяющих строить в тексте метареальность. Не случайно обилие в их текстах «пустот» и попадающих в них (при творческой удаче и обнаружении «своего» читателя) – как бильярдные шары в лузы – элементов, кристаллических решеток и всякого рода ячеистых сетей, символизирующих синтаксис. Синтаксис связан как со структурой текста, так и со структурой реальности, поскольку задает ритм «промежутков» и «зияний», охотно откликающихся как слову, так и вещи, существующим «в потоке между структурами»<sup>181</sup>, и в этом своем качестве является эманацией Логоса – того изначального молчаливого «говорения», к погружению в которое так стремятся поэты-метареалисты. Будучи универсальным метаязыком, синтаксис становится «текстом-кодом»: «втягивая на выбор элементы, он (в любой момент и в любом направлении) разворачивается в текстовую реальность; даже если он нигде не выявлен, он существует, организуя память и подсказывая пределы возможного варьирования»<sup>182</sup>. Но роль текста-кода в поэзии метареализма играют и многочисленные метаэлементы, непосредственно обнаруживаемые в поле восприятия: либо маркеры темы, а также структурности, связности текста, либо фрагменты, содержащие своего рода «инструкции» читателю и эксплицирующие авторское видение взаимодействия языка и речи, слов и текста, а также их отношения к миру – действительному и поэтическому. «Сгусток» правил организации мира и языка, заключенный в таком тексте-коде, может разворачиваться в текст о тексте, комментарий, представляющий текст как реальность. И логикой такого текста будет логика метаметафоры, логика соположенного и одно-

<sup>179</sup> Драгомощенко А. «Кондратий теотокопулос вспоминает». // Драгомощенко А. Ксени. С.68.

<sup>180</sup> Подробнее об этом: СЕВЕРСКАЯ О.И. Язык поэтической школы: социолект, идиолект, идиостиль. М.: Словари.ру, 2007. С.39-50, 53-64.

<sup>181</sup> Парщиков А. Из монолога в диалогах. С.2-3.

<sup>182</sup> ЛОТМАН Ю.М. Текст в тексте. // Труды по знаковым системам. Вып.14. Тарту, 1981. С.3-18. Здесь: с.6.

временного существования мира, языка и сознания, различных их сопряженных состояний, объясняющих друг друга через преломление одного в другом, а также мира в мире, языка в языке, сознания в сознании.





Илья В. Кукулин (Москва)

**Двадцать лет пения без аккомпанемента.  
Взлет и превращения женской инновативной поэзии  
в постсоветской России<sup>1</sup>**

*боже, прости, мы твои творения  
я не помню, где ставится ударение  
káтарсис или катáрсис, в общем  
уйми во мне этот чёртов пирос  
да так, чтобы всё никуда не делось,  
заморозилось, может,  
но не растворилось*

Татьяна Мосеева

*1. Феминизм без манифестов?*

В русской литературе 1990 – 2000-х годов можно было наблюдать парадоксальный процесс: формирование и развитие феминистской поэзии без каких-либо сопровождающих деклараций. Под «феминистской» здесь понимается поэзия, основанная на следующей презумпции: существует специфически женская точка зрения на мир (или целый спектр таких точек зрения), которая 1) необходима для полноценного понимания места человека в этом мире – любого человека, независимо от его/ее половой принадлежности, и 2) деконструирует фундаментальные стереотипы, основанные на «моноцентрическом» сознании общества, которое полагает мужскую точку зрения (или точки зрения) единственной и естественной, причем не критическое воспроизведение этих стереотипов может продолжаться и в современной литературе.

По опыту стран Западной Европы и Америки 1960 – 1980-х годов принято считать, что феминистская общественно-политическая практика оформляется синхронно с феминистским искусством и соответствующим типом критики и находится с ними в отношениях более или менее эксплицитного

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке KONE Foundation в Коллегиуме высших исследований (Collegium for the Advanced Studies) Хельсинкского университета. Благодарю за плодотворные обсуждения Д. Кузьмина, М. Липовецкого, И. Савкину, С. Ушакина, Н. Фатееву.

диалога.<sup>2</sup> Однако в постсоветской России не сложилось не только феминистской критики, но и независимых общественных движений в защиту прав женщин. Таким образом, постсоветская российская феминистская поэзия как будто бы не имела культурных предпосылок для возникновения, хотя, возможно, имела социальные.

Это парадоксальное явление стало предметом рефлексии лишь в самое последнее время, и его исследование пока начато только в самых общих чертах. Единственная работа, в которой принципиальные изменения в русской женской поэзии, произошедшие в постсоветское время, описаны хотя бы эскизно – эссе Александра Скидана «Сильнее урана», задачей которого является скорее указать на существование нового явления, нежели подробно проанализировать его генезис и современное состояние.<sup>3</sup>

Из-за того, что критическое осмысление настолько сильно отстает от развития поэзии, и эта, предлагаемая вниманию читателей, работа вынужденно очень конспективна. В некотором смысле она призвана заместить собой две несуществующих статьи: 1) о социальных причинах формирования новой женской поэзии в постсоветской России и 2) о трансформациях этой поэзии в 2000-е. Многие тезисы здесь изложены максимально кратко, но при возможности изложить их более развернуто каждый из них мог бы быть подкреплён несколькими примерами.

Прежде всего следует оговорить, что ситуация «теневого», «безманифестного» существования феминизма в России относится прежде всего к поэзии. В прозе такие манифесты были, хотя и немногочисленные, а в визуальных искусствах положение еще ближе к «общезападному». В 1980 – 1990-е годы в России сложилось феминистское изобразительное искусство (Татьяна Антошина, Айдан Салахова, Мария Чуйкова, Елена Ковылина и др.<sup>4</sup>), и в его формировании важнейшую роль сыграла феминистская арт-критика, методы и риторика которой были первоначально ориентированы на запад-

<sup>2</sup> См. об этом, например, подборку статей в журнале «Неприкосновенный запас». 2008. №4 (60): Миллет К. Политика пола. Пер. с англ. Н. Мовниной. С.252-266; Тартаковская И. Личное как политическое: вторая волна феминизма как эхо 1968-го. С.267-279; Эпштейн Б. Взлеты и падения феминизма. Пер. с англ. В. Фещенко. С.280-287.

<sup>3</sup> Скидан А. Сильнее урана. Современная женская поэзия. // Воздух. 2006. №3. С.153-169. Отметим использованную в названии эссе Скидана игру омонимов: словосочетание «сильнее урана» отсылает к стихотворению Е. Фанайловой о св. Ксении Петербургской, и у Фанайловой оно означает духовную силу, приобретенную Ксенией после смерти мужа, с началом ее религиозного подвижничества, но у Скидана оно означает еще и то, что женская поэзия в современной России – сильнее Урана, то есть агрессивного отцовско-мужского начала (ср. древнегреческую мифологическую историю бога неба). Из других работ о русской феминистской поэзии назовем рецензию: САВКИНА И. Заполнения <Рец. на кн.: Риц Е. Город большой. Голова болит: Стихотворения. М.: АРГО-РИСК, 2007>. // НЛО. 2008. №90. С.294-297.

<sup>4</sup> См. об этом, в частности: ОРЛОВА М. Женская квота. // Арт-хроника. 2003. №5. С.73.

ные, прежде всего на американские образцы, но уже вскоре после возникновения, в первой половине 1990-х, получили самостоятельное развитие благодаря последовательной работе Олеси Туркиной, Аллы Митрофановой, Людмилы Бредихиной, Анны Альчук и некоторых других<sup>5</sup>. Из этапных событий для развития этой критики следует назвать выход сборника под редакцией Анны Альчук «Женщина и визуальные знаки» (М.: Идея-Пресс, 2000) и проведение международной конференции «Женское искусство как проект будущего» (Москва, 15–17 апреля 2009 года). Ситуация в изобразительных искусствах, вероятно, тоже вызывает вопросы, если смотреть на нее с точки зрения ортодоксального феминизма, но все же со всех точек зрения (а не только с феминистской), выглядит более культурно-обоснованной, чем в поэзии.

Ситуацию в женской поэзии можно рассматривать как самое контрастное выражение тенденций, свойственных русской литературе 1990 – 2000-х годов в целом: именно в поэзии сложилась наиболее выраженная феминистская эстетика, но она оказалась и наименее отрефлексированной – по сравнению с прозой и драматургией. Но женская литература и в целом обсуждена явно недостаточно. В отличие от вполне концептуализированного поля исследований в области современного российского искусства, аналитика женской литературы в 1990-е годы сводилась большей частью к работам обзорно-эссеистического характера или к специализированным гендерным исследованиям.<sup>6</sup> Во втором случае их результаты не выходили за пределы интеллектуального «гетто», в котором действовали инициаторы этой научной дисциплины в России.<sup>7</sup>

Однако не будем забывать, что и эссеистические выступления требовали в российских условиях интеллектуальной независимости. Попытки легитимизировать феминистский дискурс в литературе наталкивались – куда в

---

<sup>5</sup> См., например: САРКИСЯН О. Презентация проекта «Мастерская женского творчества. история женской культуры в постсоветском пространстве» и электронную версию книги «История женского искусства. 1989–2009». // Сайт Третьей Московской биеннале современного искусства: [http://www.3rd.moscowbiennale.ru/ru/program/sp\\_project/master-skaya\\_zhenskogo\\_tvorchestva.html](http://www.3rd.moscowbiennale.ru/ru/program/sp_project/master-skaya_zhenskogo_tvorchestva.html) (июнь 2011 г.).

<sup>6</sup> Одна из немногочисленных аналитических публикаций на страницах неспециализированного журнала: ГАБРИЭЛЯН Н. Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе). // Вопросы литературы. 1996. №4. С.31-71. Н. Габриэлян – поэт, прозаик, художница, президент женского творческого центра «София», член феминистских клубов «Преображение» и «Ф-1».

<sup>7</sup> Речь идет прежде всего о плодотворной в научном отношении, но недооцененной и мало востребованной деятельности двух наиболее заметных на постсоветском пространстве центров гендерных исследований – в Москве (см. подробнее сайт Центра: <http://www.gender.ru/index.php?id=1&subid=1>) и в Харькове (<http://www.gender.univer.kharkov.ua>). Кроме того, центры гендерных исследований действуют при некоторых университетах в российских регионах.

большей степени, чем в арт-критике – на открытое сопротивление профессиональных критиков и писателей и утверждения, что феминистская «за-раза» вместе с политкорректностью «завезена» к «нам» с Запада и может нанести огромный ущерб «исконным» российским духовным ценностям<sup>8</sup>.

В развитии женского письма в новейшей русской литературе можно выделить три последовательных трансформации. В первой наиболее были заметны изменения в прозе и драматургии, а во второй и третьей – в поэзии.

## 2. Период перестройки: «женское письмо» как социальное движение

Первым таким изменением был «женский прорыв», произошедший в прозе и драматургии конца 1980-х и сразу же отмеченный в критике.<sup>9</sup> Именно тогда состоялись яркие дебюты Светланы Василенко, Марины Палей, Ларисы Ванеевой, вышли первые книги Ирины Полянской и Нины Садур, до тех пор лишь изредка публиковавшихся в периодике. В этот период все они печатались в сборниках, выходивших под «маркой» литературной группы «Новые амазонки» – первой в истории российской литературы, манифестарно провозгласившей «женскость» основой своей эстетики.<sup>10</sup> Ретроспективно организатор группы Светлана Василенко утверждала, что импульсом к организации группы стал ее разговор (в том же, 1988 году) с ее бывшей однокурсницей Ванеевой, в котором они обе признали, что подвергаются в литературной среде последовательной гендерной дискриминации.<sup>11</sup> Тогда же дебютировали в печати или впервые стали известны за пределами узколитературных кругов Мария Арбатова, Валерия Нарбикова и Людмила Улицкая, а в творчестве Людмилы Петрушевской, приобрел-

<sup>8</sup> См. анализ этого сопротивления в статьях: САВКИНА И. «Зеркало треснуло...» (Современная литературная критика и женская литература). // Гендерные исследования. 2003. №9. С.84-106; САВКИНА И. Факторы раздражения: О восприятии и обсуждении феминистской критики и гендерных исследований в русском контексте; УЛЮРА А. «У мужчин – свой зачет, у женщин – свой, отдельный»: Идея и практики позитивной дискриминации в литературном процессе постсоветской России. // НЛЮ. 2007. №86. С.207-229, 230-254.

<sup>9</sup> АБАШЕВА М. Чистенькая жизнь не помнящих зла. // Литературное обозрение. 1992. №5-6. С.9-14; БАСИНСКИЙ П. Позабывшие добро? Заметки на полях новой женской прозы. // Литературная газета. 1991. №7. С.10; ДАРК О. Женские антиномии. // Дружба народов. 1991. №4. С.257-269; СЛЮСАРЕВА И. Оправдание житейского: Ирина Слюсарева представляет новую женскую прозу. // Знамя. 1991. №11. С.238-240, и др. статьи.

<sup>10</sup> Первая книга пьес Н. Садур вышла чуть позже – в 1989 г., первая книга пьес М. Арбатовой – в 1991 г., но в целом можно говорить о довольно узком временном интервале всех этих событий – 1988–1991 годы.

<sup>11</sup> ВАСИЛЕНКО С. «Новые амазонки» (Об истории первой литературной женской писательской группы. Постсоветское время). // ЖЕНЩИНЫ: СВОБОДА СЛОВА И ТВОРЧЕСТВА: сборник статей. Под ред. С. Василенко. М.: Эслан, 2001. С.80-89.

шей весьма высокую репутацию в литературных кругах еще в первой половине 1970-х, начался новый этап: ее первый роман (до этого она писала рассказы и пьесы), имевший во многом «феминистские» обертоны, «Время ночь», был завершен и опубликован в 1992 году.

Несмотря на то, что этот «женский прорыв» стал временем дебюта или нового расцвета очень разных авторов, у их произведений были некоторые общие черты – при этом наиболее «программный» характер они имели у «Новых амазонок», а наименее заметными, но отрефлексированными и утонченными они были – у Нарбиковой и Улицкой. Женщина в прозе конца 1980-х – начала 1990-х представляла как уникальный носитель опыта пережитого ею психологического или физического насилия, которое, как становилось ясно из чтения, пронизывает все общество. Именно гендерное самосознание героинь этой прозы давало им возможность обостренно, но безотчетно чувствовать, или, в иных случаях, ясно осознавать характер советского общества – репрессивный и «энтропийный», основанный на хаосе и разрушении любой структуры.<sup>12</sup>

Примером такого типа гендерного анализа могут служить написанные в 1990 году повести Марины Палей, одного из самых значительных авторов «женского прорыва» – «Евгеша и Аннушка» и «Кабирия с Обводного канала» (первая из них – печатный дебют писательницы<sup>13</sup>). Их героини-мужчины – всегда эпизодические, «проходные», на первом плане – героини, чей характер определен (в порядке убывания значимости) полом, катастрофическими обстоятельствами истории России 20 века и социальным происхождением. Финал обеих повестей – глорификация малозаметной героини, прожившей тяжелую и, с точки зрения общепринятых норм, бессмысленную жизнь; характерно, что одну из героинь, Аннушку, рассказчица в повести «Евгеша и Аннушка» прямо сравнивает с толстовским Холстомером<sup>14</sup>.

«Новые амазонки» остались в литературе и продолжают публиковаться и сегодня, однако сформулированные в конце 1980-х идеи специфически «женской» эстетики оказались довольно быстро исчерпанными – приблизительно к 1993 – 1994 годам. Общение с западными феминистками не привело, как можно было бы ожидать, к трансформации теоретических взглядов «амазонок». Каждая из них в дальнейшем развивалась по-своему, что признает и инициатор движения Светлана Василенко – но полагает это

---

<sup>12</sup> Подробнее см. работу об основных мотивах женской прозы этого периода: САВКИНА И. Говори, Мария! (заметки о современной женской прозе). // Преображение: Русский феминистский журнал. 1996. №4. С.62-67.

<sup>13</sup> ПАЛЕЙ М. Евгеша и Аннушка. // Знамя. 1990. №7. С.10-46.

<sup>14</sup> «Как ни поверни – обречена она была, что ли, приносить только пользу, пользу, ничего, кроме пользы? Почему так?! Холстомером она родилась, что ли?...» (Цит. по: ПАЛЕЙ М. Месторождение ветра: Повести и рассказы. СПб.: Лимбус-пресс, 1998. С.120).

естественным процессом<sup>15</sup>. Существенно, однако, что большинство «амазонок», не отказываясь от подчеркнуто женских тем или оптики, смягчили или минимизировали феминистскую риторику.

Впрочем, особенности гендерной оптики, характерной для тех или иных «амазонок», могли быть результатом «оптического обмана», обусловленного порядком публикаций, то есть издательской конъюнктурой: Марина Палей в 1990 году одновременно с двумя упомянутыми повестями продолжала писать начатый в середине 1980-х цикл рассказов «Лента Мёбиуса», в которых центральные персонажи могут быть с равной степенью вероятности и женщинами, и мужчинами, а их самоощущение довольно далеко уклоняется от смиренного принятия своей участи, характерного для героинь «Евгеши и Аннушки» и «Кабирии...».

Попытки Василенко реанимировать группу и придать ей международный характер в 2001 году увенчались конференцией писательниц России, Украины и Белоруссии и выходом по ее итогам сборника статей «Женщины: свобода слова и творчества»<sup>16</sup>, но дальше дело не пошло.

После начала публикаторской деятельности группы «Новые амазонки» в российских регионах стали возникать аналогичные сообщества или даже институционализированные центры женского письма. Так, в Петрозаводске в конце 1980-х годов возникла литературная группа «Мария», объединившая женщин-прозаиков, поэтов и критиков Северо-Западного региона России; инициаторами ее создания были Галина Скворцова (Петрозаводск) и Нина Веселова (Вологда). Участники группы проводили творческие семинары в Петрозаводске, Вологде, Михайловском и Костомукше, выпустили два номера альманаха «Мария» и совместный с финскими писательницами сборник «Жена, которая умела летать»<sup>17</sup>. В Твери по инициативе филолога Евгении Строгановой был организован Центр изучения и пропаганды женского творчества, действующий и сегодня. Организационный импульс, заданный «амазонками», получил продолжение и в Москве, где был создан и на протяжении нескольких лет выходил альманах «Преображение», в котором публиковались не только стихи и проза, но и критические статьи.

<sup>15</sup> «Группа распалась. <...> Мы сделали свое дело, и теперь в тишине можем спасти мир поодиночке» (ВАСИЛЕНКО С. «Новые амазонки». Цит. по Интернет-републикации: [http://www.a-z.ru/women\\_cd1/html/vasilenko\\_e.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm); 16.08.2011). Ср. высказывание другой участницы той же группы, представляющее ее распад как «естественное» событие: «После шумного успеха союз пришел к своему естественному концу и закономерно распался на отдельные судьбы. Мы стали работать в одиночестве, соревнуясь в количестве и качестве написанного» (ПОЛЯНСКАЯ И. Литература – это послание. Беседу вела Е. Черняева. // Вопросы литературы. 2002. №1. С.243-250. Здесь: с.258).

<sup>16</sup> См. о нем интервью Василенко Надежде Ажгихиной: Литературная учеба. 2004. №2. С.81-92.

<sup>17</sup> ЖЕНА, КОТОРАЯ УМЕЛА ЛЕТАТЬ. Сост. Г.Г. Скворцова, М.-Л. Миккола. Петрозаводск: ИНКА, 1993.

Однако во многом эти процессы самоорганизации авторов-женщин во второй половине 1990-х сошли на нет или потеряли общественный резонанс – не из-за того, что проблемы женского самоопределения в культуре были решены, но как следствие общего процесса социальной демобилизации, характерного для России в этот и последующий периоды.<sup>18</sup>

Перечитывая произведения и манифесты «женского прорыва» из сегодняшнего дня, можно видеть, что представление о «женском», на котором была основана тогдашняя волна обновления в прозе, и особенно творчество «Новых амазонок», было в значительной степени эссенциалистским: «женское» в нем понималось не как культурный или психологический конструкт, но как изначально данная сущность, как начало природное, «естественное» и уже в силу этого стихийно бунтующее против «неестественности» (= насильственности, репрессивности и в то же время – инфантильности) окружающего общества. В первом же манифесте «Новых амазонок» (написанном, насколько можно судить по последующим воспоминаниям Василенко, ею и Ларисой Ванеевой), «женское» представало как столь же неизменный и нередуцируемый фактор, как «историческое» и «национальное»:

Женская проза есть – поскольку есть мир женщины, отличный от мира мужчины. Мы вовсе не намерены отрешиваться от своего пола, а тем более извиняться за его «слабости». Делать это так же глупо и безнадежно, как отказываться от наследственности, исторической почвы и судьбы.<sup>19</sup>

Некритическое следование подобным взглядам в России может завести далеко. В русской культуре с характерной для нее нерасчлененностью публичного пространства, неотрефлексированностью его границ, любой эссенциализм обладает способностью к экспансии и иррадиации в другие смысловые сферы. Иначе говоря, апелляция к априорно данной «сущности» человека позволяет произвольно комбинировать в качестве фундаментальных свойств российского субъекта любые «сущности», – «женскую», «русскую», «христианскую», – которым якобы изначально свойственны те или иные особенности (приписываемые автором текста по своему усмотрению).

Наиболее заметным исключением из этих «правил игры» была Нарбикова, которая последовательно деконструировала в своей прозе самотождественность субъекта, идею формирования идентичности человека через систему социальных «гнезд» – семьи, работы, этнической принадлежности и т.д.:

---

<sup>18</sup> См. об этом общем процессе подробнее: Гудков Л. / Дубин Б. Посттоталитарный синдром: «управляемая демократия» и апатия масс. // Пути российского посткоммунизма: Очерки. Под ред. М. Липман и А. Рябова. М.: Изд-во Р. Элинина, 2007. С.8-63.

<sup>19</sup> От авторов. // НЕ ПОМНЯЩАЯ ЗЛА. Сб. прозы. Сост. Л.Л. Ванеева. М.: Советский писатель, 1990. С.3-4. Здесь: с.3.



Мы будем наступать без мамы, без одной на всех нашей мамочки, она далеко от нас, в двух шагах, дома, и не знает, чем мы здесь занимаемся, у нас только одна мама, она русский человек, потому что только русский человек может быть мамой, а папа не может быть нашей мамой, потому что он – турок, сегодня здесь, завтра там, а мама всегда на месте, всегда здесь, рядом, умеет ходить на работу и варить суп, и не так, как чья-нибудь жена, которая на колесах варит суп, одно колесо здесь, другое там, потому что эта жена не русский человек, а русский человек всегда без колес, всегда на ногах, на своих двоих, и не нужно изучать муху, изучать наследственность по мухе, что тебе перешло от нее, что мне перешло, маме от нее ничего не перешло; этих мух орда на потолке, только маме от них ничего не перешло; они устроили мышиную возню, из-за них так обидеть любимого, как только можно, расчленил его до мозга костей, посмотреть, что у него там внутри, есть ли что-нибудь от мухи, так нельзя, они размножаются прямо на глазах, раз в день, лежа на животе, они улетают, как только наступает утро, туда, где в это время наступает ночь.<sup>20</sup>

Нарбикова, Улицкая и Петрушевская скорее воспринимались критиками в конце 1980-х в «эссенциализирующем» контексте, нежели в действительности выражали взгляд на «женское», близкий Светлане Василенко. Однако формирование такого обобщенного образа все же было не совсем случайным, не противоречило тогдашней поэтике этих авторов. Так, у Нарбиковой деконструкция идентичности «уравновешивалась» (вспомним название ее дебютной повести «Равновесие света дневных и ночных звезд») сосредоточенностью сюжета на любовных переживаниях и общей пассивностью героев независимо от гендерной принадлежности: модальность, в которой воспринимают свою жизнь большинство ее персонажей – «пре-терпевание», аналогичное мироотношению героинь Палей, при всем социальном отличии: героини ранней Палей принадлежат к социальным «низам», героини ранней Нарбиковой – творческая богема. Например, в приведенной выше цитате рефлексия «избирательного сродства» гендерного и национального эссенциализма словно бы подвешена, сведена к простой констатации, «растворяется» в общем лирическом потоке повествования. Из-за этой «уравновешенности» проза ранней Нарбиковой не была воспринята в критике как социально-аналитическое высказывание.

Вероятно, именно радикальный эссенциализм, лежавший в основе первого манифеста и отчасти – эстетики прозы «Новых амазонок», привел в 2000-е годы часть бывших участниц «женского прорыва» к эстетическому и политическому «поправлению». Мария Арбатова осенью 2008 года, используя правозащитную фразеологию, а на самом деле соединяя эссенциалистский феминизм и откровенный этатизм, протестовала против условно-досрочного освобождения бывшего члена совета директоров компании

<sup>20</sup> Цит. по изд.: НАРБИКОВА В. Равновесие света дневных и ночных звезд. // НАРБИКОВА В. Около эколо. М.: Слово, 1992. С.216. Повесть впервые была опубликована в журнале «Юность»: 1988. №8. С.15-29.

ЮКОС Светланы Бахминой, которая была разлучена с двумя своими детьми и была беременна третьим ребенком.<sup>21</sup> Светлана Василенко в феврале 2010 года обрушилась с националистически-фундаменталистских позиций на жюри премии Ивана Петровича Белкина (вручается ежегодно за лучшую повесть, написанную на русском языке), наградившее писательницу Ульяны Гамаюн.<sup>22</sup> Эти эксцессы (оба выступления писательниц привели к громким медийным скандалам<sup>23</sup>) не означают, что эволюция авторов «женского прорыва» *должна* была пойти обязательно в эту сторону. С Палей, Улицкой или Нарбиковой ничего подобного не произошло, Лариса Ванеева, регулярно пишущая в своем блоге<sup>24</sup> на политические темы, не прибегает к агрессивной риторике, а в творчестве Ирины Полянской (1952–2004) «национал-феминистские» декларации<sup>25</sup> явно расходились с

<sup>21</sup> «<...> то, что все осужденные женщины плодятся в камерах, как крольчихи, феномен известный. Он облегчает условия отсидки. Если бы преступники-мужчины могли беременеть в тюрьме, они делали бы это с такой же частотой и такой же безответственностью» (АРБАТОВА М. Женщины должны в полной мере нести ответственность за преступления. // Сайт «Свободный мир». 2008. 17 октября, <http://www.liberty.ru/groups/rights/ZHenschiny-dolzhny-v-polnoj-mere-nesi-otvetstvennost-za-prestupleniya>; июнь 2011 г.). Тогда же Арбатова несколько раз выступала с подобными заявлениями в телевизионных ток-шоу, апеллируя к «случаю Бахминой» не как к конкретной истории, а только как к прецеденту общего характера: дескать, если беременных женщин освободят из тюрьмы, «у нас вся преступность будет женская». Светлана Бахмина была условно-досрочно освобождена 27 апреля 2009 года.

<sup>22</sup> Образец аргументации С. Василенко – из интернет-поста, в котором писательница объясняла, почему награждение не понравившейся ей повести вызвало у нее столь бурную публичную реакцию: «<...> уже сложилось мнение, что премия эта (Русская Буковская. – И.К.) – нерусская, и хорошему, современному, настоящему роману, который поднимал бы современные проблемы российской жизни... ее никогда не дадут. <...> Премия же им. Ивана Петровича Белкина дается за лучшую повесть года, а повесть – это жанр чисто русский (повесть и является нашим, если хотите, – “русским романом”) – такого нет больше нигде в мире, – это жанр сердечный. Вот вам и ответ. Именно потому здесь и разгорелись страсти, – им и положено кипеть вокруг чего-то родного, живого, своего, того, что задевает каждую душу» (ВАСИЛЕНКО С. Критика критики, или Опять о премии Белкина. // Блог Светланы Василенко. 2010. 13 февраля, <http://svetvasilenko.livejournal.com/57409.html>, июнь 2011 г.).

<sup>23</sup> См., например, о выступлении Арбатовой – ПАНЮШКИН В. Пушкин и Арбатова. // New Times. 2008. 3 ноября, <http://newtimes.ru/articles/detail/3350/>, июнь 2011 г.), о выступлении Василенко – ГАНИН М. Оттолкнувшись. // Сайт «Openspace.ru». 2010. 16 февраля, [http://www.openspace.ru/literature/events/details/16198/?view\\_comments=all&expand=yes#comments](http://www.openspace.ru/literature/events/details/16198/?view_comments=all&expand=yes#comments); июнь 2011 г.).

<sup>24</sup> <http://larisa-vaneeva.livejournal.com/>; 16.08.2011.

<sup>25</sup> В своем интервью журналу «Вопросы литературы» Полянская сперва обвинила постсоветское общество в сохраняющемся фаллоцентризме, а затем предложила своего рода «феминистскую перекодировку» Пушкинской речи Ф.М. Достоевского: «Женщина вносит в литературу так органически присущее ей природное материнское начало. Высокую восприимчивость, чувствительность души. Восприимчивость к высокому,

модернистской по происхождению, изощренно-метафорической, совершенно не «фундаменталистской» стилистикой прозы. Но эссенциалистский взгляд на гендер *облегчал* подобную политическую эволюцию.

Распад группы «Новые амазонки» и последующее «поправение» некоторых ее участниц способствовали тому, что позитивный опыт, накопленный «женским прорывом», эстетические открытия авторов, создававших или преобразовавших «женское письмо» в конце 1980-х – начале 1990-х, постепенно оказался забыт.<sup>26</sup> Социокультурные последствия публикаций этого периода неоднократно были описаны авторами «первой волны»: в литературе, несмотря на продолжающееся и доныне сопротивление патриархатной критики, были легитимизированы женский опыт и право анализировать реальность с маркированно женской точки зрения. Однако, как это произошло в постсоветской России и с другими общественными сферами, расширение возможностей письма, увеличение степени свободы было натурализовано – вскоре стало восприниматься как естественное, «всегда бывшее» – или дискредитировано, отмечено в критике как ненужное, излишнее.

Одной из самых новаторских работ по трансформации женского авторства в начале постсоветского периода стала книга Ирины Жеребкиной «Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует»<sup>27</sup>. Однако, хотя эта работа представляется мне очень нетривиальной, я все же не согласен с Жеребкиной, которая полагает, что в России не могло быть дискурса гендерного эссенциализма «из-за отсутствия проблематики индивидуальности, замененной проблематикой социальных статусов»<sup>28</sup>. На мой взгляд, все обстояло противоположным образом. Примеры «Новых амазонок» и партии «Женщины России» показывают, что в России первой половины 1990-х годов эмансипационные движения действительно были основаны на разыгрывании, театрализации и подчеркивании социальных и культурных статусов, но *сами эти статусы воспринимались обществом как тотально эссен-*

духовному. В общем-то, русская душа – она действительно женственна и по своей природе христианка. <...> Как мы знаем, русские невесты пользуются за границей большим спросом. <...> Кто-то полагает, что все дело во внешней красоте русских женщин. Думаю, что здесь как раз речь идет об удивительных – "товарных" – качествах русской души, которая приемлет все, которая бесконечно открыта, отзывчива и почти универсальна именно в силу своей текучей переменчивости, способной объять мир» (Полянская И. Литература – это послание. С.259).

<sup>26</sup> Среди немногих исключений можно назвать работы: МЕЛЕШКО Т. Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Учебное пособие по спецкурсу. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2001 (= [http://www.a-z.ru/women\\_cd1/html/br\\_vved.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_vved.htm); август 2011 г.); SUTCLIFFE B.M. The Prose of Life. Russian Women Writers from Khrushchev to Putin. Madison: University of Wisconsin Press, 2009.

<sup>27</sup> ЖЕРЕБКИНА И. Гендерные 90-е, или Фаллоса не существует. СПб.: Алетей, 2003.

<sup>28</sup> Там же. С.249.

циалистские, определяющие субъекта в большей (или, по крайней мере, в меньшей) степени, чем его индивидуальность. В качестве социального статуса мог функционировать, среди прочего, и биологический пол человека. То, что Жеребкина называет в своей работе «натурализацией пола» в русской культуре 1990-х, на мой взгляд, и было *эссенциализацией*, которая быстро утратила эмансипационный потенциал и превратилась в консервативную общественную силу, провоцирующую риторику в духе «русскому народу присуще...» или «русскому мужчине присуще...»<sup>29</sup>.

Достижением «женского прорыва» конца 1980-х можно считать новое – по крайней мере для русской литературы – изменение функций женских персонажей. Героини тогдашней «женской прозы» впервые были *эксплицитно* представлены как хранительницы автономной, независимой от власти традиции. Этой традицией было воспроизводство частной, приватной жизни – в максимально неподходящих для этого советских условиях – как главного пространства осмысленного существования. Недавно Варвара Бабицкая написала о том, что важнейшим трендом в прозе non-fiction конца 2000-х стало описание советского опыта с несоветской позиции, приведя в качестве самых впечатляющих примеров мемуарные книги Лилианы Лунгиной «Подсточник» и Натальи Трауберг «Сама жизнь»<sup>30</sup>. Так вот, уже в конце 1980-х авторы «женского прорыва» продемонстрировали, что самым отчетливым, самым знакомым читателю современной прозы по его/ее собственному опыту, самым «подручным» вариантом такой «несоветской» точки зрения является самосознание интеллигентной, то есть рефлексирующей свое положение женщины, которая из-за своего «эксцентрического» положения замечает разрывы в исторической преемственности и искусственное беспамятство репрессивного общества, основанного на мужских, «патриархатных» правилах.

Первые подступы к такому пониманию начали складываться еще в подцензурной прозе 1960-х (И. Грекова, Н. Баранская<sup>31</sup>), потом оно было возвращено уже без оглядок на советские цензурные нормы в прозе Людмилы Петрушевской («Свой круг», 1979), а в 1980-е – в ранних рассказах Татьяны Толстой. В 1990-е Людмила Улицкая резко акцентировала смысловую коннотацию «взгляд интеллигентной женщины → несоветское восприятие

---

<sup>29</sup> Ср.: Журженко Т. Старая идеология новой семьи: демографический национализм России и Украины. // СЕМЕЙНЫЕ УЗЫ: модели для сборки: Сб. статей: В 2 кн. Под ред. С. Ушакина. Кн.2. М.: НЛО, 2004. С.268-296.

<sup>30</sup> БАБИЦКАЯ В. Время бабушек. // Сайт «Openspace.ru». 2009. 11 декабря, <http://www.openspace.ru/literature/events/details/14929/?expand=yes>; июнь 2011 г.).

<sup>31</sup> См. об этом, например: ПЛАТТ К.М.Ф. / НАТАНС Б. Социалистическая по форме, неопределенная по содержанию: позднесоветская культура и книга Алексея Юрчака «Все было навечно, пока не кончилось». Авториз. пер. с англ. Н. Мовниной. // НЛО. 2010. №101. С.167-184.

советского опыта», сделав ее постоянным элементом всех своих произведений. Существенно, что Улицкая обращается в своих книгах к весьма широкой аудитории, поэтому после нее подобное «сопряжение» получило своего рода культурную кодификацию. Совершенно на других психологических и эстетических основах эта смысловая связка была организована в воспоминаниях Лунгиной и Трауберг: у них она возникает как «побочный эффект» биографического самоанализа и создает образ *другой истории общества в целом* (Улицкая не ставила такой задачи даже в наиболее эпическом из своих романов – «Казусе Кукоцкого», где история воспринимается глазами нескольких персонажей, мужчин и женщин).

### 3. Вторая половина 1990-х: рождение «номадической» женской поэзии

Следующую трансформацию принесла волна женских дебютов в поэзии и на рок-эстраде второй половины 1990-х. В литературу пришли Анна Глазова, Линор Горалик, Яна Токарева, в литературных кругах Израиля была признана Анна Горенко (Карпа)<sup>32</sup>, которая погибла в 1999 году от передозировки наркотиков вскоре после того, как начались ее регулярные «типографские» (то есть не самиздатские) публикации. Почти одновременно, примерно в 1997–1998 годах, начался новый этап в творчестве трех поэтов: Марии Степановой и Евгении Лавут, дебютировавших в первой половине 1990-х и после этого на некоторое время ушедших «в тень», и Елены Фанайловой, чьи первые публикации появились в конце 1980-х. В 1995 году вернулась к сочинению песен рок-певица Умка (Анна Герасимова), первоначально получившая известность тоже в 1980-е, на рок-эстраде появилась группа «Земфира» (Земфира Рамазанова, первый альбом поступил в продажу в 1999 году), широкую известность приобрела основанная в 1993-м группа «Ночные снайперы» (первый студийный альбом – 1998); следует оговорить, что все эти группы, точнее, их лидеры, сами писали и тексты песен, и их музыку. В этот же период была опубликована первая повесть Анастасии Гостевой «Дочь самурая»<sup>33</sup>, перекликающаяся по характеру письма и проблематике с произведениями вышеперечисленных поэтов и авторов песен<sup>34</sup>. По аналитичности и этическому радикализму к ним оказалась близка и проза Ольги Зондберг, которая публиковалась как поэт с 1996 года; ее рассказы были впервые напечатаны в 1999-м.

---

<sup>32</sup> Автор этих строк впервые услышал о Горенко как о крупном таланте от Ирины Врубель-Голубкиной в 1997 году.

<sup>33</sup> ГОСТЕВА А. Дочь самурая. // Знамя. 1997. №9. С.85-107.

<sup>34</sup> 14 сентября 1999 года в московском литературном салоне «Авторник» состоялся совместный вечер Евгении Лавут и Анастасии Гостевой, собравший довольно большую аудиторию.

Первые публикации старшей части авторов «второго поворота» пришлись на конец 1980-х и первую половину 1990-х, то есть произошли почти синхронно с «новыми амазонками», но они совершенно не были замечены за прозой «женского прорыва». Это лишь отчасти можно объяснить тем, что авторы «второй волны» получили возможность дебютировать в юности, а «новые амазонки» – как правило, уже имея «в столе» корпус текстов. В большей степени успех «женского прорыва» объяснялся критическим социальным настроем большинства его авторов (повторюсь, что у Нарбиковой этот настрой «считан» не был) – и тем, что проза «новых амазонок» была гораздо проще для восприятия, чем стихи тогдашних дебютанток.

При всех многочисленных различиях у авторов «женской поэзии» конца 1990-х тоже были характерные общие черты. В характеристиках персонажей каждой из них так или иначе парадоксально сочетались два, казалось бы, противоречащих друг другу эмоциональных комплекса: акцентирование уязвимости, слабости, инфантильности – и силы, напора, энергии, ранее закрепленных скорее за «мужской» поэзией. В поэзии и на рок-эстраде этот синтез часто был репрезентирован андрогинными или лесбийскими чертами персонажей поэзии или – в случае рок-певиц – сценического образа. Общие же экзистенциальные предпосылки, которые просматривались за всеми этими чертами, были довольно неожиданными: 1) ощущение неоконченности и процессуальности всех компонентов стихотворения или песни – в первую очередь персонажа и языка, и 2) деконструкция культурных и социальных различий между «мужским» и «женским», а часто – и наличного литературного языка. Именно эти мотивы и мешают признать «женскую волну» конца 1990-х просто «линейным» развитием традиции Марины Цветаевой – несмотря на то, что, например, Земфира в одной из недавних песен («Марина Цветаева», альбом «Спасибо», 2007) прямо ссылается на Цветаеву как на свою предшественницу.

Приведу особенно яркие примеры этой аналитичности письма и «процессуальности» героев и изображаемого мира. Из написанного в конце 1990-х стихотворения Марии Степановой, в котором и намерения героев, и их отношения, и фонетика, и грамматика предстают как изменчивые, становящиеся «здесь и сейчас»:

Поворотимся на восток ли  
Глаз одинаких четьрьмя,  
Двуполовинками бинокля,  
Виньетками тебя и мя?

Есть двусторонни зеркала.  
Они уменьшат-увеличат.

Возьми себе, какое личит  
– Взамен оконного стекла...<sup>35</sup>

Архаизмы (церковнославянское «мя» и усеченная, в духе поэзии 18 века, форма «двусторонни») воспринимаются в этом стихотворении как частный случай окказионализмов («двуполовинками»), поэтому лексика оказывается одновременно исторически «текучей» и деисторизированной, всякий раз меняющейся *ad hoc*. Однако изобилие грамматических форм, стилизованных под архаические («поворотимся на восток ли») все же определяет общий лексический тон стихотворения как «диахронический», связывающий историю с современностью, и это принципиально отличает стратегию Степановой от неологизмов футуристов; Степанова, скорее, выступает здесь как наследница обэриутов. В изображении героини и адресата ее обращения подчеркнуты точная «женско-мужская» симметрия («двуполовинками бинокля») и неясность или противоречивость совместно совершаемых действий: «поворотимся... ли», «уменьшат-увеличат».

Из стихотворения Евгении Лавут, написанного в 1997 году:

То ли девочка я то ли мальчик – Бог весть  
Если он есть, а нет – никому не вемо  
Шприцем сухим вверх в голубое как вена  
небо тычется церковь. Утро – какая месть  
ночью не спавшему! Будто бы: волчья състь,  
что спотыкаешься, хочет спросить, сука!  
Господи, я тоже хочу спросить,  
пока троллейбус ползет, как седая муха,  
через Яузский мост – намазанный маслом тост, –  
ответь: Девочка я или мальчик, или я оба,  
или я камушек, или я птица клест?..  
Троллейбус вязнет, холодная кровь Бога  
течет, не достигая земли; жельсть  
парализованных крыш плавится, ждет удара.  
То ли девочка, то ли мальчик – Бог есть,  
но говорить не хочет: такая кара.<sup>36</sup>

Здесь «процессуальность» героя/героини и изображаемого мира оказывается симптомом «переменной» идентичности и основой для метафизического бунта. Характерно, что вторая часть приведенной цитаты основана на переосмысленных, семантически инвертированных цитатах из раннего стихотворения Маяковского – поэта максимально «маскулинного»: «...слов иступленных вонзаю кинжал / в неба распухшего мякоть: / Солнце! / Отец мой! / Сжался хоть ты и не мучай! / Это тобою пролитая кровь моя льется

<sup>35</sup> СТЕПАНОВА М. «Поворотимся на восток ли...». // СТЕПАНОВА М. О близнецах. М.: ОГИ, 2001. С.29.

<sup>36</sup> ЛАВУТ Е. «То ли девочка я то ли мальчик – Бог весть...». // Интернет-журнал "TextOnly". Вып.3. 2000. Январь (<http://www.vavilon.ru/textonly/issue3/lavut.htm>; август 2011 г.).

дорогою дальней. / Это душа моя / ключьями порванной тучи / в выжженном небе / на ржавом кресте колокольни!»<sup>37</sup>

Непосредственной предшественницей авторов «второй волны» стала Вера Павлова, дебютировавшая в 1994 году в московской газете «Сегодня», довольно модной в то время среди интеллектуалов крупных городов; во второй половине десятилетия Павлова набирала все большую популярность – это увеличение «символического капитала» увенчалось присуждением поэтессе премии Аполлона Григорьева в 2000 году. В стихотворениях Павловой 1990-х деконструкция гендерных стереотипов имела особый характер: описания специфически женских телесных ощущений и психологических переживаний были соединены с совершенно нехарактерным раньше для этой тематики (по крайней мере в русской литературе) форсированным ораторским пафосом, – впрочем, слегка пародийным. В декларации «Я, Павлова Верка, / сексуальная контрреволюционерка, / ухажу в половое подполье...» (1998)<sup>38</sup> смысловое ударение падало не на «контр-», а на «революционерка» – чему способствовало травестируемое Павловой советское словоупотребление, придававшее слову «контрреволюция» гораздо более явные агрессивные и антисоциальные коннотации, чем слову «революция». Ситуация «говорения о женском» в стихах Павловой остранилась в концептуалистском духе<sup>39</sup>, поэтому некоторые критики и филологи восприняли первую публикацию Павловой как чью-то остроумную мистификацию.

Эволюция «второй волны» оказалась особенно продуктивной в культурном отношении потому, что на то же время в русской поэзии в целом – и мужской, и женской – пришлось интенсивное развитие рефлексии эротического как социального.<sup>40</sup>

В целом «вторая волна» была *антиэссенциалистской*. Мотивы андрогинности или лесбийской эротики были лишь внешними, факультативными выражениями этой ее принципиальной особенности. По сути, авторы «второй волны» формируют в своих произведениях или, в случае рок-эстрады, в соединении текстов песен, музыки и сценического поведения,

<sup>37</sup> Цикл «Я», часть 4 – «Несколько слов обо мне самом», 1913. // МАЯКОВСКИЙ В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т.1. Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912 – 1917 годов. Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. С.48-49.

<sup>38</sup> ПАВЛОВА В. Письмо по памяти. 1. // ПАВЛОВА В. Совершеннолетие. М.: ОГИ, 2004. С.263.

<sup>39</sup> Самый очевидный пример – двустишие «Подражание Ахматовой» (1994): «и слово хуй на стенке лифта / перечитала восемь раз» (ПАВЛОВА В. Совершеннолетие. С.93).

<sup>40</sup> См. об этом: КУКУЛИН И. Прорыв к невозможной связи. // НЛЮ. 2001. №50. С.435-458.



структуру, которую Роза Брайдотти назвала «номадической субъективностью»<sup>41</sup>.

Концепция современного субъекта как «номада», то есть «кочевника», была разработана в книгах Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Тысяча плато» и «Номадология»<sup>42</sup>. Одной из ее главных импликаций является замена фундаментального для европейского мышления принципа бинарных оппозиций – принципом множественности равноправных вариантов существования субъекта (слово «номад» является фонетическим и смысловым «перевертыванием» термина Г. Лейбница «монада», а «номадология» – лейбницевской «монадологии»). Каждый из этих вариантов мыслится как неокончательный, подобно тому, как кочевник никогда не рассматривает место своей стоянки как постоянное жилье. Брайдотти применила «номадологию» для анализа положения женщины в современных западных обществах, полагая, что осознание себя культурным «номадом» позволяет рефлексивной современной женщине уйти от статичных социальных схем, выработанных на предыдущих этапах развития феминистской мысли, и самоопределиваться в ситуации, когда «женщина» как социальное понятие лишилось «субстанциального единства»<sup>43</sup>.

Согласно Брайдотти, идентичность человека любого пола в современной культуре основана на «игре множественных, фрактальных аспектов самости» и конструируется как бриколаж отдельных успешных идентификаций. Брайдотти подчеркивает, что в этой схеме идентичность является результатом субъективной рефлексии механизмов подсознания, телесных ощущений и т.п., но в меньшей степени связана с полностью сознательными поступками субъекта – например, с политическим выбором: он всегда является фиксацией консенсуса, договоренности, достигнутой с другими субъектами. «<...> феминистская субъективность является номадичностью потому, что она множественна, интенсивна, телесна и при этом абсолютно культурна»<sup>44</sup> – пишет Брайдотти, употребляя слово «культурна» в том

<sup>41</sup> BRAIDOTTI R. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. 2<sup>nd</sup> Ed. N.Y.; Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 2011. С.21-66, 137-166; русский пер.: БРАЙДОТТИ Р. Сексуальное различие как номадический политический проект. Пер. с англ. А. Митрофановой и Е. Стариковой. // ГЕНДЕРНАЯ ТЕОРИЯ И ИСКУССТВО: Антология: 1970–2000. Под ред. Л.М. Бредихиной и К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН, 2005. См. особ. с.516-518, 522-523.

<sup>42</sup> См. подробнее: МОЖЕЙКО М.А. Номадология. // НОВЕЙШИЙ ФИЛОСОФСКИЙ СЛОВАРЬ: 3-е изд., исправл. Минск: Книжный Дом, 2003. С.699.

<sup>43</sup> БРАЙДОТТИ Р. Сексуальное различие как номадический политический проект. С.507-508 и др.

<sup>44</sup> БРАЙДОТТИ Р. Сексуальное различие как номадический политический проект. С.516-520. Более подробно об антиэссенциалистских версиях феминистской теории см.: УШАКИН С. *Пол-итическая теория феминизма*. // УШАКИН С. *Поле пола*. Вильнюс; М.: Европейский гуманитарный университет; ООО «Вариант», 2007. С.57-92.

смысле, который характерен для традиции Мишеля Фуко: «сконструирована и осознана». Но – если вспомнить об апелляции Брайдогги к бессознательному – эта субъективность, при всей ее «культурности», уникальна настолько, что не может быть признана безусловно социальным феноменом, и не может быть разделена с другими иначе как с помощью эстетической репрезентации. Зато претворение в искусстве бриколажа «самостей», образующих такую субъективность, позволяет выявить общие механизмы ее конструирования и понять, что «номад/а» не одинок/а.

Неожиданная общая «энергичность», заметная при непосредственном восприятии текстов «второй феминистской» волны, не была маскулинностью или подражанием мужской позиции в литературе – она была выражением общего пафоса освобождения от навязанных социальных и мировоззренческих ролей, стремления к свободной игре языковых и гендерных «самостей», пользуясь терминологией русских переводчиц Р. Брайдогги. Именно такое восприятие мира характерно и для первой повести А. Гостевой и резко отличает ее настроение от ранних повестей В. Нарбиковой, с которыми у «Дочери самурая» есть явные стилистические переключки.

#### *4. Начало 2000-х: гендерный перформанс – эстетическая рефлексия травмы*

Третий «поворот» произошел почти сразу после второго – в начале 2000-х годов. Тогда начали печататься авторы, родившиеся в конце 1970-х и начале 1980-х: Анастасия Афанасьева, Мария Ботева, Екатерина Боярских, Дина Гатина, Марианна Гейде, Юлия Идлис, Гила Лоран, Татьяна Мосеева, Ксения Маренникова, Евгения Риц. В другой литературной страте (поэзии, рассчитанной на менее подготовленную аудиторию, чем творчество названных выше авторов) аналогичную по духу поэтику создала Яшка Казанова (Юлия Зыкина<sup>45</sup>). Вероятно, последним «доплеском» этой третьей «волны» стала организация в 2008 году полуигровой поэтической группы «Баб/ищи»<sup>46</sup>.

Назвать всех этих поэтов новым поколением было бы, вероятно, слишком громко, но это, безусловно, была уже следующая «волна», для участниц которой открытия Лавут, Горалик и Степановой – равно как и открытия мужчин-поэтов того же поколения (в первую очередь Станислава

<sup>45</sup> Псевдоним несколько раз раскрывался в печати. Указано настоящее имя поэта и на посвященной ей странице в Интернет-энциклопедии «Википедия».

<sup>46</sup> В группу вошли Дарья Суховой и Марина Хаген, публикующиеся с конца 1990-х, Юлия Скородумова, печатавшаяся еще в начале 1990-х, и недавно дебютировавшая как поэт Анна Голубкова. Коллективный сборник группы: БАБ/ИЩИ И ГЛОБАЛЬНОЕ ПОТЕПЛЕНИЕ. М.: Проект Абзац, 2009.

Львовского, Александра Анашевича и Александра Скидана, а, например, в случае Ботевой – рок-барда Вени Д’Ркина <Александра Литвинова, 1970–1999><sup>47</sup>) – были отправной точкой, с которой они начинали свою поэтическую работу.

По сравнению с предыдущей «волной», в дебютных произведениях этих новых авторов был еще больше форсирован радикализм – не столько эстетический, сколько психологический. На короткое время 2002–2004 годов для молодой русской поэзии стало характерно представление *женского как (психологически) революционного*.

электрические надбровные дуги чего уж выразительнее запомни их запомни  
их дорогой мой человек  
вспоминай когда будет плохо сердце дождя кто его видел никто не видел не  
знает что это и зачем почему мы на горе всем селёдкам покупаем  
только водку  
хорошо ли тебе девица спрашивает мой мальчик тепло ли тебе красная гово-  
рит паренёк в фиолетовой аляске блевотный цвет чего вы хотели от  
ублюдков цвета хаки маки куки-маки я индеец индейцево отродие  
индейский мокасин  
меня хотели стоптать не стоптали  
меня хотели сжечь не сожгли  
меня хотели продать кому я нужен такой  
меня хотели выкинуть не стали  
вот и у тебя не получится патрикей не правда ли неправда сказал патри-  
кей...<sup>48</sup>

Стихотворениям авторов «третьего поворота» начала 2000-х свойственны акцентирование эмоциональной «нечистоты» персонажей, феноменологическое «уравнивание» телесных симптомов и внешних (по отношению к телу персонажа) событий, смешение мужского и женского – что может проявляться в использовании в одном высказывании от лица «я» глаголов, прилагательных, местоимений с мужскими и женскими окончаниями (кроме приведенной выше цитаты из Ботевой, подобный прием можно найти у Е. Боярских). Если субъектом (или персонажем) поэтического высказывания представительниц «второй волны» могли быть лесбиянки или андрогинные существа, то представительницы «третьей» выбирали своими героями мужчин-геев.

когда в город вошли солдаты  
я захотел им отдаться

<sup>47</sup> По устному сообщению Ботевой, поэтике Д’Ркина была посвящена одна из курсовых работ, написанных ей во время обучения на факультете журналистики Уральского университета.

<sup>48</sup> БОТЕВА М. Мокасин (2003). // БОТЕВА М. Завтра к семи утра. М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2008. С.42-43. Благодарю М. Ботеву за сообщение о датировке стихотворения.

просто так, ни за что, отдаться  
спустил штаны и стал ждать

а по радио бодро сказали:  
любите их, они проиграли!  
смотрите, как крепки их руки!  
как пыльны их старые каски!

и я вырвал из строя солдата  
стал целовать его губы  
щетина царапала щёки  
и кровь попадала в слону

*за тебя за меня за ро-ди-ну*  
*за тебя за меня за ро-ди-ну*<sup>49</sup>

На первый взгляд, это стихотворение является гротескной вариацией на тему известного фрагмента о проходящей по городу коннице из книги В.В. Розанова «Война 1914 года и русское возрождение» (этот отрывок был проанализирован в статье Н.А. Бердяева «О "вечно-бабьем" в русской душе»)<sup>50</sup>. Однако за таким варьированием скрывается более глубокий смысловой план. Игорь Кон исследовал культурную историю отождествления евреев, женщин и геев как стигматизированных групп общества. Еще в Средние Века еврейских мужчин обвиняли в женственности, связывая ее с обрезанием. Смысловое сближение женственности, гомосексуальности и еврейства было свойственно Отто Вейнингеру и до некоторой степени Марселю Прусту: оба они болезненно переживали собственные еврейское происхождение и гомосексуальность. Однако апофеоза это сближение достигло в нацистской пропаганде, которая сравнивала врагов Третьего Рей-

<sup>49</sup> МОСЕЕВА Т. «когда в город вошли солдаты...». // МОСЕЕВА Т. Снежные люди. М.; Тверь: АРГО-РИСК; Kolonna Publications, 2005. С.76.

<sup>50</sup> «Я все робко смотрел на эту нескончаемо идущую вереницу тяжелых всадников, из которых каждый был так огромен сравнительно со мной!.. Малейшая неправильность движения – и я раздавлен... Чувство своей подавленности более и более входило в меня. Я чувствовал себя обвешанным чужою силой, – до того огромною, что мое "я" как бы уносилось пушинкою в вихре этой огромности и этого множества... Когда я вдруг начал чувствовать, что не только "боюсь", но и – обворожён ими, – зачарован странным очарованием, которое только один раз – вот этот – испытал в жизни, произошло странное явление: преувеличенная мужественность того, что было предо мною, – как бы изменила структуру моей организации и отбросила, опрокинула эту организацию – в женскую. Я почувствовал необыкновенную нежность, истому и сонливость во всем существе... <...> Сердце упало во мне – любовью... Мне хотелось бы, чтобы они были еще огромнее, чтобы их было еще больше... <...> Этот колосс физиологии, колосс жизни и, должно быть, источник жизни – вызвал во мне чисто женственное ощущение безвольности, покорности и ненасытного желания "побыть вблизи", видеть, не спускать глаз... <...> Определенно – это было начало влюбления девушки» (Розанов В. Из армии и возле армии. // РОЗАНОВ В. Война 1914 года и русское возрождение. 2-е изд. СПб.: Новое время, 1915. С.230-232).

ха с евреями и геями и противопоставляло им «подлинно арийских» мужчин, чье тело, как объявляла пропаганда и поддерживающее ее официальное искусство, было непременно атлетическим, а самоощущение – героическим и победным<sup>51</sup>.

Большинство авторов «третьего поворота» писали так, как если бы исходили из теории перформативности пола Джудит Батлер<sup>52</sup>, однако, судя по многим косвенным признакам, основывались не на чтении Батлер, а на рефлексии масштабной трансформации гендерных и социальных ролей в обществе 1990-х и их «сконструированности». Эта «сконструированность» стала особенно заметна в конце 1990-х – с нарастанием неоконсервативных тенденций и порожденного ими «цитатного», стилизованного мачизма в кино и литературе (ср., например, фильм Алексея Балабанова «Брат-2», 2000).

Перформативность гендера в этом и некоторых других стихотворениях Мосеевой необходима для того, чтобы отрефлексировать ситуацию стигматизированности как культурно и политически обусловленную, и, с другой стороны, утвердить право человека свободно выбирать самоощущение «стигматизированности» как исторической и социальной солидарности со слабыми и униженными. Это мироощущение одновременно манифестарно провозглашается и «берется в кавычки», разыгрывается как перформанс.

Аналогичной «речью от лица гея» является рассказ Марианны Гейде «Иван Григорьев» (2002). Следует оговорить, что Марианна Гейде, регулярно публикующая прозу, все же больше известна как поэт.

Иван Григорьев не любил меня за то, что я был шулер. С его точки зрения все жиды были шулерами, с его точки зрения я был жидом, наконец, с его точки зрения я был шулером. С этих трех точек зрения Иван Григорьев смотрел на меня, как суровый троеликий бог, и устанавливал для меня кару – быть ли мне битым лицом о железку, или книжкой по слабому темени, или просто испрезираемым за мое тройное убожество. <...>

Когда мы заканчивали школу, когда мы пили кислую непрочную жидкость, от которой пьянел язык, но не голова, мой одноклассник сказал: «Иван вот в него, – и указал на меня, – влюбился с первого, можно сказать, взгляда».<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Кон И.С. Мускулистая маскулинность: атлетизм или милитаризм? // Гендерные исследования. 2001. №6. С.114-127. Здесь: с.120.

<sup>52</sup> Обоснована в книге «Гендерное беспокойство» (BUTLER J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990) и в последующих ее работах. Из обширной полемики по этой книге см., например: DIPROSE R. The Bodies of Women: Ethics, Embodiment and Sexual Difference. London: Routledge, 1994. С.36-48; MOYA L. Performativity, Parody, Politics. // Theory, Culture and Society. 1999. Vol.16. №2. С.195-213.

<sup>53</sup> ГЕЙДЕ М. Иван Григорьев. // Октябрь. 2002. №12. С.62-65. Здесь: с.62, 65. Во второй половине 2000-х этот прием стал уже элементом популистских культурных стратегий.

Перформативность гендера и подчеркивание стигматизированности или «неполноты», уязвимости героев в стихах авторов «третьей волны» принципиально отличается от известной по более ранним этапам истории русской литературы условной, «масочной» поэзии женщин, написанной в грамматическом мужском роде (наиболее известный пример – Зинаида Гippiус) – именно подчеркиванием того обстоятельства, что герой/героиня авторов 2000-х, как правило, психологически максимально связан/а с «первичным автором» (термин М.М. Бахтина) и одновременно с этим отчуждает его переживания в «фиктивном эротическом теле авторства»<sup>54</sup>.

Другая стратегия применена в цикле стихотворений Елены Фанайловой «Подруга пидора» (2004), где заявленная в заглавии ситуация – дружба женщины с геем – постепенно, по мере развития цикла становится метафорой «неконвенциональной» психологической связи людей, вне зависимости от их сексуальной ориентации. В стихотворениях цикла идет последовательная деконструкция отношений, зависящих от сексуального влечения, от «отформатированных» обществом и историей культуры «машин желания», гомо- или гетеросексуального.

Ты нуждаешься в любви как шлюховатая блондинка,  
 Любви должно быть много, никто из любовников не должен тебя бросить  
 Ты будешь биться за них до последнего,  
 Держаться зубами  
 Ты не можешь привыкнуть к старению  
 Карнавал пидарасов  
 Пидор должен быть гением, иначе это кошмар  
 Он должен быть лучше всех.  
 Пазолини, Висконти,  
 Микельанхело, Вархола,  
 Манн, Оден, Пруст.  
 Бриттен, Рихтер.  
 Это не твой список.  
 Никого вертлявого, с неприятной страстью к переодеванию,  
 С неопрятной страстью к театру,  
 Типа Уайльд, Нижинский, Харитонов.  
 Сойдемся на Фассбиндере, на Балсара.  
 У всех был неприятный характер.  
 Покойники не одобрили бы твои манеры.  
 Что ты валяешься как убитый?  
 Что ты тащишься с кислым лицом на службу?  
 Что ты клеишь какого-то идиота?  
 Почему до сих пор живешь с дураками?

---

Так, режиссер Виктор Алферов поставил в 2007 году в московском театре «Практика» пьесу Ольги Погодиной-Кузминой «Мармелад» – и в его спектакле героев-гаппи (яппигеев) изображают актрисы (<http://www.praktikatheatre.ru/Spectacle/Details/9>, июнь 2011 г.).

<sup>54</sup> Обоснование этого термина см. в моей статье: Кукулин И. Прорыв к невозможной связи. С.451-452.

Ты предаешь меня, ты меня убиваешь.  
 Я не оставлю тебя, не дам  
 Пожить твоей сладенькой жалкой жизнью,  
 Не надейся.<sup>55</sup>

Особенность эволюции Фанайловой состоит в том, что она, дебютировав еще в конце 1980-х, одновременно с «новыми амазонками», прямо или косвенно учла результаты дальнейших трансформаций женской поэзии.

Реализацию обеих описанных стратегий полезно сравнить с одним из приемов Марины Цветаевой – для того, чтобы увидеть принципиальное отличие между ее творчеством и произведениями современных поэтов-женщин. Стихотворение Цветаевой «Быть мальчиком твоим светлоголовым...» (1921), как и весь цикл «Ученик», обращенный к герою Сергею Волконскому, подчеркивает зависимость героини-«мальчика» от адресата стихотворения, но не деконструирует ни их отношения, ни «самости» персонажей, а лишь представляет то и другое в разнообразных метафорических «перевоплощениях».

Низвергаемый с престола,  
 Вспомни – Феба!  
 Низвергаемый – не долу  
 Смотрит – в небо!

О, не медли на соседней  
 Колокольне!  
 Быть хочу твоей последней  
 Колокольней.<sup>56</sup>

Поэзия «третьего поворота» тоже была антиэссенциалистской. Ее авторы воспринимали «женское» или «мужское» не только как неоконченный процесс, но и как *проект*, имеющий разные варианты реализации. Наиболее радикальный с гендерной точки зрения вариант такой эстетики предложили Татьяна Мосеева и Ксения Маренникова: в их стихотворениях начала 2000-х между наличным бытием персонажей и «проектностью» их эротического осуществления возникает неустрашимый разрыв, который представляется как форма *эстетического возвышенного* – невербализуемого и шокирующего.

Этот же разрыв может быть интерпретирован как своего рода метафора травмы (о психологической эквивалентности травмы и эстетического возвышенного подробно писал Франклин Р. Анкерсмит<sup>57</sup>). Сознание травмы

<sup>55</sup> ФАНАЙЛОВА Е. Подруга пидора. // Зеркало (Тель-Авив). 2004. №24. С.5-6. Впоследствии цикл перепечатан в сборнике: ФАНАЙЛОВА Е. Русская версия. М.: Emergency Exit, 2005. С.67-83.

<sup>56</sup> ЦВЕТАЕВА М.И. «Солнце вечера – добрее...». // ЦВЕТАЕВА М.И. Собрание сочинений в 7 т. Под ред. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т.2. М.: Эллис Лак, 1994. С.14.

<sup>57</sup> АНКЕРСМИТ Ф.Р. Возвышенный исторический опыт. Пер. с англ. А.А. Олейникова, И.В. Борисовой, Е.Э. Ляминой и др. М.: Европа, 2007. Публикация оригинала: AN-

становится в поэзии «третьего поворота» своего рода «стыковочным модулем», связывающим мужское и женское. В отличие от «новых амазонок» конца 1980-х, которые неявно определяли женщину как человека, способного к особенно стойкому переживанию экзистенциальных страданий, в поэзии второй и особенно третьей «волн» даже специфически женские физические недомогания не отделяют ее от репрессирующего ее и репрессированного обществом мужчины, а становятся общей универсальной мерой страдания, связывающей мужское и женское:

всё гоголевское прошлое раз за разом  
повторяющее сигнал: человек за бортом!

повторяющее мантрой: ах, гумберт гумберт,  
что ж тогда аборт-то не сделал  
гумберт гумберт, чего ж не сделал<sup>58</sup>

Или:

мучимый геморроем я буду следить за точкой на мониторе  
она мокрая спит внутри  
он хочет родить  
у него даже кровь и живот болит  
и всё это хлюпает и валится из груди  
долгими вечерами<sup>59</sup>

Такая позиция предоставляла новые и очень продуктивные возможности для социально-психологического анализа, но авторы «третьего поворота», за редкими исключениями, использовали эти возможности лишь изредка, неотрефлексированно, словно бы наугад. Тем важнее учесть подобные удачи.

мы как девочки хентаи  
с оловянными сосками  
пред тобой стоим  
  
не надежды – тихой славы  
берег левый, берег правый  
ничего не ждем  
  
голос пьяного пророка  
литр гранатового сока  
ветреный народ

---

KERSMIT F.R. *Sublime Historical Experience*. Stanford; Cambridge, 2005. С выводами, которые делает Анкерсмит из сопоставления травмы и возвышенного, я не согласен, но полемика по столь сложному вопросу не входит в задачу этой статьи.

<sup>58</sup> МОСееВА Т. дорожка. // МОСееВА Т. Снежные люди. С.11.

<sup>59</sup> МАРЕННИКОВА К. «любил любил ее кто знает...». // МАРЕННИКОВА К. Received files: Стихотворения. М., Тверь: АРГО-РИСК; Kolonna Publications, 2005. С.40.



зависть – взятие с поличным  
 совесть куколкой тряпичной  
 смотрит прямо в рот<sup>60</sup>

В стихотворении конфликтно скрещены два семантических ряда – первый отсылает к японским комиксам, второй – к «гражданским» традициям в русской поэзии 19 – 20 веков. Хентай (от японского слова, означающего «извращение») – жанр японской анимации (аниме), комиксов (манга) и компьютерных игр, основным смысловым элементом которых являются эротические или порнографические сцены, изображенные в особой условной стилистике. С другой стороны, в стихотворении легко опознать хрестоматийные цитаты из стихотворения А.С. Пушкина об общественном служении («Любви, надежды, тихой славы...») и из поэмы А.Т. Твардовского «Василий Тёркин» (ср.: «Берег левый, берег правый...», «Кому память, кому слава...»). Еще одним, самым неожиданным, но ритмически самым близким подтекстом этого стихотворения является песня В.С. Берковского на стихи Д.А. Сухарева «Альма-матер» (стихотворение написано в 1978 году)<sup>61</sup>. Ср. у Сухарева: «<...> Белой скатертью дорога / В ясные края. / Альма-матер, альма-матер, / Молодая прыть. / Обнимись, народ лохматый <ср. «ветренный народ» у Мосеевой. – И.К.>, / Нам далёко плыть!»<sup>62</sup>. Этот подтекст, словно магнитное поле, «переориентирует» все цитаты из классиков, позволяя их понять не только как отсылки непосредственно к Пушкину или Твардовскому, но и как «пароли» романтической мифологии советских интеллигентов-«шестидесятников».

Результатом совмещения всех этих семантических рядов становится расщепление самосознания героини, которая осознает себя стоящей перед лицом Бога, но в виде эротизированной героини комикса – виртуального, заведомо искусственного существа – воспринимает «гражданские» поэтические лозунги как внешние требования социума и в то же время испытывает ужас перед нищетой («куколкой тряпичной») своей совести.<sup>63</sup> Из-за

<sup>60</sup> МОСЕЕВА Т. «мы как девочки-хентай...» (стихотворение 8 из неназванного цикла). // Интернет-журнал «TextOnly». 2005. Декабрь. Вып. 14 (= <http://textonly.ru/self/?issue=14&article=32044>; август 2011 г.).

<sup>61</sup> Для обоих стихотворений характерно чередование Х4ж и Х3м, но с разной строфикой: у Сухарева – оригинальные 14-строчные строфы с рифмовкой AbAbCdCdEEfGGf, у Мосеевой – 6-строчная строфа разбита на две 3-строчные: AAb CCb.

<sup>62</sup> Стихотворение цит. по изд.: СУХАРЕВ Д.А. При вечернем и утреннем свете. М.: Советский писатель, 1989. С.62.

<sup>63</sup> Эта интуитивно найденная комбинация образов аниме и отсылок к трагическим воспоминаниям о Второй мировой войне независимо от Мосеевой была переоткрыта авторами поп-культуры – сценаристами и продюсерами Алексеем Климовым и Михаилом Шприцем, которые вместе с японским режиссером Ёсихару Акино в 2009 году сняли полнометражный мультфильм «Первый отряд», использующий средства стилизованного «аниме» для разработки оккультной постмодернистской вариации советских пропаган-

перекодировки в язык аниме образ высшего нравственного суда приобретает явственный оттенок сексуального насилия или, во всяком случае, сексуальной угрозы («с оловянными сосками / пред тобой стоим»). Однако этический пафос, ассоциативно связанный и с цитатами из Пушкина и Твардовского, и с «шестидесятнической» мифологией, в этой «аниме-версии» не пародируется, а проблематизируется. Стихотворение оказывается попыткой с помощью эпатажной, гендерно окрашенной метафоры прояснить отношение современного интеллектуала к эстетическому и этическому наследству «шестидесятников», еще точнее – рефлексию того, что из этого наследия сохраняет влияние на сознание человека 2000-х. Поэтому отношение Мосеевой к «шестидесятнической» мифологии – критическое, но не отвергающее, а исследующее.

Отвержение любых внешних определений идентичности стало причиной того, что представительницы нового, «антиэссенциалистского» женского письма обычно избегают самого слова «феминизм» или используют его с отчужденно-иронической интонацией, как Мосеева в своем цикле стихотворений, который назвала именно так. Анна Горенко с контркультурных позиций критиковала феминизм как застывшее самосознание, как претензию на готовый социальный статус:

Мама

Мама

Только бы не стать феминисткой!

Мама не стать нацменьшинством фашистом

пасторской самкой взрослой женщиной турком

лучше пожарником мертвым ребенком постмодернистом

только не старостой не багрицким не партизаном<sup>64</sup>

Горенко в этой цитате описывает феминизм как мобилизующую идеологию, действующую с позиции психологической силы. То есть, пользуясь терминологией Розы Брайдотти, речь идет о различии между феминист-

дистских мифов о пионерах-героях. Главная героиня фильма – пионерка Надя, руководящая отрядом воскресших пионеров-призраков (ср. финал «Смерти пионерки» Э. Багрицкого). Успех фильма был столь велик, что молодой прозаик Анна Старобинец (проблематика ее произведений соотносима с творчеством авторов «третьей волны» постсоветской феминистской литературы) написала роман, героиня которого, живущая в наше время, интерпретирует фильм как секретное послание, адресованное лично ей: СТАРОБИНЕЦ А. Первый отряд. Истина. М.: АСТ; Астрель; Харвест, 2010. В России также был выпущен комикс-манга японского художника Энка Сугихара, обыгрывающий сюжет фильма: СУГИХАРА Э. / Климов А. / Шприц М. Первый отряд. Момент истины. Том 1. М.: АСТ; Астрель; Харвест, 2010.

<sup>64</sup> ГОРЕНКО А. «Белая пыльная малина как просто так...». // ГОРЕНКО А. Праздник неспелого хлеба. Сост. Е. Сошкина и И. Кукулина, подг. текстов Е. Сошкина и В. Тарасова. М.: НЛО, 2003. С.75. Разбор этого и других фрагментов указанного стихотворения см. в моей заметке о творчестве Горенко, опубликованной на сайте «Новая литературная карта России»: <http://www.litkarta.ru/studio/orientir/gorenko/> (август 2011 г.).

ским морализмом и противостоящим ему номадизмом<sup>65</sup>, который и представлен в современной женской поэзии.

*5. Контекстуализация особых случаев женского письма в русской поэзии конца 20 – начала 21 веков*

Ни «вторая», ни «третья» волны постсоветской женской поэзии не были проанализированы как цельные художественные движения. Теперь, когда они описаны, хотя и максимально эскизно, становится возможным заново контекстуализировать некоторые гендерные репрезентации в постсоветском искусстве, которые до настоящего момента выглядели изолированными феноменами.

Так, исследователи, от И. Жеребкиной до Б. Боймерс<sup>66</sup>, полагают, что героиня компьютерных анимационных мини-фильмов Машенька – самая характерная репрезентация гендерных стереотипов конца 1990-х и начала 2000-х. Однако этот образ, в котором соединены уязвимость и социальная и гендерная «неконвенциональность», принадлежит к тому же перформативному «антиэссенциалистскому» типу, что и персонажи женской поэзии начала 2000-х. Некоторые смысловые оттенки в образе Машеньки и в механизмах успеха этого мультсериала можно понять лучше, если сопоставить творение питерского мультипликатора Олега Куваева с произведениями Мосеевой, Маренниковой и «женских» авторов рок-волны второй половины 1990-х.<sup>67</sup>

Предшественницей авторов «второй» и «третьей», антиэссенциалистских, волн была поэт Нина Искренко (1951–1994), которая, возможно, первой в истории русской литературы попыталась представить «женское» как последовательно антиэссенциалистский проект.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> БРАЙДОТТИ Р. Сексуальное различие как номадический политический проект.

<sup>66</sup> ЖЕРЕБКИНА И. Гендерные 90-е; БОЙМЕРС Б. Машенька. Авториз. пер. с англ. А. Плисецкой. // ВЕСЕЛЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ: Культурные герои советского детства: Сб. Статей. Сост. и ред.: М. Липовецкий, М. Майофис, И. Кукулин. М.: НЛЮ, 2008. С.507-524.

<sup>67</sup> Сложнее выглядит ситуация с другим постоянным объектом гендерных постсоветских исследований – поп-группой «Тату». Я согласен с Ольгой Гуровой (ГУРОВА О. Новые женщины новой культуры: «Тату» (или Репрезентация женской гомосексуальности в современной российской массовой культуре). // Гендерные исследования. 2003. №9. С.194-200), что их сценическое «лесбийство» было принципиально разыгранным для взгляда мужчины-зрителя (male gaze). Однако «номадический эффект» в их сценическом имидже все же подспудно возникал – из-за демонстративной перформативности, «искусственности» их поведения и сочетания силы и агрессии с уязвимостью в их сценическом облике.

<sup>68</sup> ЛИВШИНА О. Нина Искренко: гендер как перформанс. // НЛЮ. 2009. №97. С.220-239.

У меня на лбу проступает жемчужно-гранатовая карта Африки  
 Из глаз и ушей льется кровоточит красота неземная  
 Ты подойдешь ты угостишь меня вафелькой  
 Я откушу я потанцую с тобой я тебя не узнаю  
 <...>

Мы сыграем последовательно все роли в этой мистерии  
 оттрахав по дороге все плакучие ивы и пирамидальные тополя  
 мы похитим дары включая дар речи

у гремучих каменных идолов и мавзолеев  
 и принесем их в жертву в святилище районной бухгалтерии<sup>69</sup>

Искренко приобрела известность в конце 1980-х, одновременно с прозаиками и драматургами «женского прорыва», ее стихи были включены в сборник «Новые амазонки»<sup>70</sup>. Однако отбор поэтических текстов для этого сборника (кроме Искренко, в нем представлены Юлия Немировская, Мария Галина и другие) был основан на несколько иной, менее эссенциалистской эстетике, чем проза, – несмотря на то, что вся книга, если верить выходным данным, была составлена Светланой Василенко. Более того, эксперименты Искренко в сборнике вообще выглядят одинокими, не имеют близких аналогов.

Поэтика Искренко была воспринята критиками не как свидетельство формирования нового направления в литературе, а как единичный случай или интерпретировалась в общем контексте поэтического авангарда конца 1980-х. Один из немногих (если не единственный) исследователь, последовательно анализирующий гендерные аспекты поэзии Искренко – Ольга Лившина – рассматривает их на фоне предыдущего – но не последующего! – этапа развития русской поэзии. Открытия Искренко могут быть вполне оценены лишь сегодня.

Впрочем, речь здесь идет не о прямом влиянии, а о том, что поставленные Искренко эстетические и социокультурные задачи были заново переоткрыты в поэзии 1990–2000-х. Непосредственное влияние поэтики Искренко испытали другие авторы – прежде всего Света Литвак<sup>71</sup>, которая максимально радикализовала черты перформанса, сформированные в творчестве ее предшественницы, и добавила к ним еще один важный элемент – позу театрализованного юродства в текстах и публичном поведении. С авторами «второй волны» Литвак находится в сложных отношениях притяжения–отталкивания: притяжения – так как в ее произведениях и особенно в перформансах тоже присутствует постоянный мотив деконст-

<sup>69</sup> ИСКРЕНКО Н. «Я танцую на электрическом столике...» (1993). // ИСКРЕНКО И. Непосредственно жизнь: Стихи и тексты. 22.12.92 – 31.08.93. Собрание сочинений. Том 23. М.: АРГО-РИСК, 1997. С.11.

<sup>70</sup> ИСКРЕНКО И. Фиванский цикл. // НОВЫЕ АМАЗОНКИ. Сост. С. Василенко. М.: Московский рабочий, 1991. С.149-159.

<sup>71</sup> Поэтесса подписывается именно уменьшительной формой имени – Света.

рукции гендерных стереотипов, отталкивания – потому, что для ее творчества характерно подчеркивание социопатических настроений: авторы «второй волны» всегда вступают с обществом в отношения диалога, хотя бы и критического по своим задачам.

Конечно, не все поэты, рефлексиирующие гендерную проблематику, вполне «укладываются» в предложенную в этой статье схему «трех волн». Описанные мной три этапа маркируют лишь наиболее заметные изменения в гендерной репрезентации. Эта же репрезентация развивалась и по другим, менее заметным и более индивидуализированным путям. Так, живущая в США с 1978 года поэтесса и художница Марина Тёмкина, по видимому, давно и вполне сознательно «привила» к своему творчеству влияние американского арт-феминизма. В России это влияние отмечено – с положительными или отрицательными оценочными знаками – в рецензиях на визуальные работы Тёмкиной<sup>72</sup>, но не было зафиксировано в публичном обсуждении ее стихов<sup>73</sup>.

<...> всё усложняется тем, что ты женщина,  
вот именно, дедушка Фрейд; то ли  
облегчается этим дело: тоже всё-таки  
избранничество своего рода: кому рожать;  
неполадки состоят в том, что умеешь делать,  
чтобы с тобой было хорошо, а не чтобы:  
хорошо в то же время было тебе, <...><sup>74</sup>

Не вполне «вписываются» в предлагаемую периодизацию и произведения Гали-Даны Зингер и Полины Барсковой, живущих соответственно в Израиле и США. Каждая из них занимает довольно специфическую позицию в современном литературном процессе, стихотворения обеих могут быть так или иначе соотнесены со вторым, антиэссенциалистским «поворотом» гендерной репрезентации, но с существенными оговорками. У Зингер новизна гендерного самосознания и ощущение «текучести» языка неотделимы от последовательной лингвистической рефлексии, которая является одним из важнейших мотивов ее поэзии; эта позиция близка к эстетике Искренко, но отношение Зингер к миру (именно к миру, а не к языку) – более «историзирующее» по сравнению с ее предшественницей. У Барсковой анализ гендерных позиций, кажется, неотделим от ее культурного универ-

<sup>72</sup> Ср., например, раздраженную рецензию Ф. Ромера на выставку визуальных работ Тёмкиной «Автографы», прошедшую в Институте современного искусства в Москве: РОМЕР Ф. <Без названия.> // Итоги. 1998. №32.

<sup>73</sup> Д.А. Пригов писал, что, прочитав стихи Тёмкиной в 1980-х годах, был удивлен, среди прочего, «артикулированность <ю> феминистических проблем и тем» и обратился к автору с заинтересованным письмом (ПРИГОВ Д.А. О Тёмкиной. // Тёмкина М. *Canto immigranto*: Стихотворения. М.: НЛЮ, 2005. С.5-7, здесь: с.5)

<sup>74</sup> Тёмкина М. Надписи под калифорнийскими фотографиями. // Тёмкина М. *Canto immigranto*: Стихотворения. М.: НЛЮ, 2005. С.17-18.

сализма – стремления использовать образы контрастных культур (современной российской, североамериканской, бразильской и др.) для демонстрации «бриколажного» сознания современного человека.

#### 6. Социокультурная логика трех «волн»

Позволю себе высказать предварительную гипотезу о социокультурном происхождении трех «волн» в развитии женского литературного письма в постсоветской России.

«Женский прорыв» конца 1980-х стал следствием стихийной эмансипации и самоорганизации разных общественных групп, начавшейся в эпоху перестройки. Авторы-женщины этого периода боролись за право высказаться о социальных проблемах, специфических для советского общества: трудовая эксплуатация женщин как менее пьющей и более дисциплинированной части взрослого населения; принудительная женская занятость и «второй женский рабочий день»; распространенность и травматичность аборт; ужасающий уровень медицины; табуированность публичного обсуждения этих тем... В целом все эти авторы так или иначе возвращались к переживанию тотальной социальной отчужденности (или неуместности, нелепости и т.п. в советских условиях) женского мироощущения в его специфических телесных и психологических аспектах. У наиболее радикальных «новых амазонок» любая героиня, вне зависимости от своих возрастных и социальных характеристик, оказывалась одной из представительниц «женщины вообще» как универсального социально-биологического типа. Именно поэтому тогдашняя проза оказалась по своему духу преимущественно эссенциалистской: *она была направлена не на анализ «женского», а на защиту женщин как репрессированной общественной группы.*

После высказывания проблем этой группы в их специфическом позднесоветском варианте первоначальные темы «женского прорыва» как коллективного высказывания стали иссякать. В начале 1990-х советские стереотипы гендерного поведения заметно эволюционировали, трансформировалась и повседневная жизнь крупных российских городов, но авторы «женского призыва» не особенно стремились осмыслить эти перемены в своих новых произведениях. Вместо этого они постепенно изменили тематику, а иногда и поэтику своих произведений или конвертировали свой статус из литературного в журналистский, как это произошло с Марией Арбатовой, во второй половине 1990-х ставшей популярной участницей женских телевизионных ток-шоу, в которых ей отводилась роль дискуссанта, выступающего с «феминистских» позиций.

«Вторая» волна была создана авторами, в целом принадлежавшими к новому поколению, которое сформировалось в первой половине 1990-х, но на литературную сцену вышло фактически во второй. Новизна жизненного

стиля этого поколения по сравнению с их родителями и писателями 1960-х годов рождения была особенно заметной в российских мегаполисах, где появились места презентации этого стиля – клубы, life-style-magazines и т.п.; журналисты, писавшие о тогдашних молодых горожанах, употребляли определения «российские яппи», «копирайтеры» (на жаргоне конца 1990-х – рядовые сотрудники рекламного бизнеса), «поколение менеджеров» или «клубная молодежь». Значительная часть этого поколения уже в конце десятилетия обнаружила склонность к сочетанию «западных» стандартов потребления, свободных путешествий и информационного обмена через Интернет и спутниковое телевидение – с ориентацией на консервативные или неосоветские политические и эстетические ценности и настроениями ксенофобии и изоляционизма.<sup>75</sup> Однако авторами и читателями «второй волны» стала другая часть поколения второй половины 1990-х, универсалистская по своим вкусам и этическому самоопределению. Для этой группы было характерно острое ощущение «мерцания» или сдвига границ между частной и публичной сферами жизнедеятельности человека – эти общемировые процессы Энтони Гидденс описал в рамках своей концепции «трансформации интимности»<sup>76</sup> – и осознание новой ценности эмоциональных связей. Новое отношение к интимному как к публичному и социально значимому стало «питательной средой» для «второй волны» феминистской культуры – или для культурной легитимации тех, кто начал публиковаться еще в конце 1980-х, как Елена Фанайлова.

Антиэссенциалистская гендерная рефлексия «второй волны» неявным образом полемизировала с культурой «натурализованного пола», но проблематизировала и существовавшие эстетические каноны, хотя редко переосмысливала русскую и европейскую литературную традицию именно как «мужскую». Такой подход был свойственен «статусным» западным и российским феминисткам от изобразительного искусства – например, Татьяне Антошиной<sup>77</sup>. В русской поэзии можно назвать только один эксперимент, который можно считать смягченным и одновременно эмоционально и содержательно усложненным аналогом работ Антошиной – первое и третье стихотворения из цикла Марии Степановой «Несколько положе-

---

<sup>75</sup> См. об этом, например: ЛЕВИНСОН А. Люди молодые за историю без травм. // Неприкосновенный запас. 2004. №4 (36) (= <http://magazines.russ.ru/nz/2004/4/lev9.html>; август 2011 г.); ЛЕВИНСОН А. У нас иначе. // Неприкосновенный запас. 2005. №4 (42) (= <http://magazines.russ.ru/nz/2005/42/lev17.html>; август 2011 г.).

<sup>76</sup> ГИДДЕНС Э. Трансформация интимности. Пер. с англ. В. Анурина. СПб.: Питер, 2004. Публикация оригинала: GIDDENS A. The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love, and Eroticism in Modern Societies. London: Polity Press, 1992.

<sup>77</sup> ТРОФИМОВА Е. Гендерный язык инсталляций Татьяны Антошиной. // GENDER-FORSCHUNG IN DER SLAWISTIK. Hrsg. v. Jiřina van Leeuwen-Turnovcová. Wien, 2002. С.529-546.

ний (стихи на подкладке)» (2005)<sup>78</sup>, представляющие собой нарочито «женские» ответы на «мужские» стихотворения – соответственно, «Венецианские строфы (2)» Иосифа Бродского и написанное по-русски произведение Райнера Марии Рильке «Я так один. Никто не понимает...». Однако второе стихотворение цикла отвечает на произведение, написанное женщиной – «Роландов рог» Марины Цветаевой, а Бродский-эмигрант и пишущий по-русски Рильке могут быть интерпретированы не только как представители мужского письма, но и как изгнанники-номады. Поэтому и в случае Степановой речь о деконструкции мужского канона можно вести только с оговорками. Для остальных же авторов «второй» и «третьих» волн речь скорее следует вести о социальной деконструкции канона, как это можно было видеть на примере стихотворения Мосеевой «мы как девочки-хентаи...».

Название эссе, написанного американской публицисткой и общественной деятельницей Кэрол Хэниш в феврале 1969 года – "The personal is political"<sup>79</sup> – стало лозунгом в феминистской теории 1970-х. Применительно к постсоветской России эту фразу можно переформулировать и радикализовать: в ней политическим и социальным является прежде всего и в первую очередь личное, интимное, персональное. Эта инверсия стала одной из причин, по которой в 1990-е годы, несмотря на ожесточенную борьбу политических элит, в России не сформировалась политическая поэзия, помимо иронической, деконструирующей или откровенно вторичной, воспроизводящей стилистические клише советских времен. Можно было бы возразить, что такой жанрово-стилистический «провал» был неизбежен после краха «больших» утопий социализма и «построения нормальной жизни как на Западе», что руководители политических партий в 1990-е годы использовали свои программы сугубо инструментально и не воспринимали их всерьез... Однако в конце 1990-х политическая поэзия в России все-таки появилась – но уже на новых основах, прежде всего – как включающая в себя сферу приватного, бытового, внеполитического (Михаил Сухотин, «Стихи о первой чеченской кампании», некоторые стихотворения Станислава Львовского, Александра Скидана, Елены Фанайловой, Дмитрия Кузьмина и др.)<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> СТЕПАНОВА М. Несколько положений (стихи на подкладке). // СТЕПАНОВА М. Физиология и малая история. М.: Прагматика культуры, 2005. С.13-19.

<sup>79</sup> Впервые опубликовано в сб.: Notes from the Second Year: Women's Liberation. Ed. by S. Firestone and A. Koedt. N.Y.: Radical Feminism, 1970. Текст в Интернете с добавлением авторского предисловия 2006 года: <http://www.carolhanisch.org/Chwritings/PersonalisPol.pdf> (июнь 2011 г.).

<sup>80</sup> См. об этом: МАЙОФИС М. «Не ослабевайте упражняться в мягкосердии»: Заметки о политической субъективности в современной русской поэзии. // НЛО. 2003. №62. С.323-339.



Именно этот переход *political* в сферу *personal* и стал причиной возникновения в России феминистической поэзии без – ожидаемых на фоне западного опыта – манифестов. Приватное, индивидуальное, единичное – сфера, которую может репрезентировать скорее искусство, нежели общественные движения.

Следствия этой «концептуальной немоты» оказались вредными как для культуры, так и для общества. В постсоветской России, если не говорить о ее «национальных республиках», не было выработано хоть сколько-нибудь общепризнанного представления о гендерных проблемах социума или его отдельных групп, о необходимости защиты прав женщин, борьбы с домашним насилием и т.п. Поэтому общественные активисты не могли работать с «положением женщины» как с «социальной вещью». Как уже сказано, женского движения в постсоветской России не появилось: учрежденная в 1993 году политическая группа «Женщины России» была сугубо элитистской, созданной для решения лоббистских и иных тактических задач «организацией ведомственного происхождения, объединением функционеров женских "общественных организаций"»<sup>81</sup> советского и раннепостсоветского времени. Кроме того, в постсоветском обществе возобновился существовавший и при советской власти устойчивый страх перед коллективной «борьбой за права» – как уже не раз писали социологи, в постсоветской России общественные движения формируются прежде всего под лозунгами защиты от государства «по факту притеснения», а не во имя эмансипации общественных групп<sup>82</sup>.

Все эти причины через ряд опосредований привели к тому, что, в отличие от «женского прорыва», «вторая» и «третья» «волны» женского инновативного письма не были восприняты как целостные и неслучайные явления не только в критике и в обществе, но даже в среде их авторов. Эстетически консервативные критики в конце 1990-х и начале 2000-х годов с раздражением отмечали изобилие «лесбийских» мотивов в молодой поэзии, но считали их просто проявлением нелепой моды, а не элементом более широких социокультурных изменений.

<sup>81</sup> Прибыловский В. Женщины России-1. // Сайт «Панорама», <http://www.panorama.ru/works/vybory/party/zhr1.html> (июнь 2011 г.).

<sup>82</sup> Большую подборку статей, посвященных социологическим и политологическим аспектам «борьбы за права» в современной России, поместил журнал «Pro et Contra» (2008. №2-3. Март-июнь). См. особенно полемику Б. Дубина и Н. Ворожейкиной: Дубин Б. Институты, сети, ритуалы. С.24-35; Ворожейкина Н. Самозащита как первый шаг к солидарности. С.6-23.

### 7. Вторая половина 2000-х: скрытый выход из гендерного гетто?

Позволю себе высказать сугубо предварительную гипотезу о причинах появления «третьей волны» женского инновативного творчества сразу же вслед за второй: в условиях нарастающей в конце 1990-х годов общественной поляризации, как это бывало и в другие кризисные общественные эпохи, ненадолго, но резко интенсифицировались и убыстрились процессы развития литературы. Споспобствовало появлению «третьей волны» и «поколенческое» мышление одного из главных организаторов поэтического процесса в тогдашнем русскоязычном пространстве – Дмитрия Кузьмина, который полагал, что носителем новой эстетической парадигмы обязательно станет группа именно с «поколенческим» самоопределением, и всячески стимулировал рост этого самоопределения в молодых поэтах, дебютировавших в начале 2000-х (например, с помощью акции «Передача эстафеты», проведенной в московском клубе «Б-2» 20 марта 2004 года: в ней принимали участие Мосеева, Маренникова и некоторые другие анализируемые в этой статье авторы<sup>83</sup>).

Уже в середине и второй половине 2000-х поэзия авторов «третьего поворота» утратила приметы «революционности» – по крайней мере, внешние. Откровенно эротические и «травматические» мотивы в новых стихах Афанасьевой, Мосеевой, Маренниковой, Анны Глазовой, Гилы Лоран стали более «приглушенными» (исключения редки), хотя сохранился и даже усилился их интерес к раздробленной, «децентрированной» идентичности. Изменилось отношение к языковым экспериментам – так, в новых стихах Афанасьевой можно наблюдать отказ от явных аграмматизмов. Новые стихи Глазовой более герметичны, чем ранее, и образы эротики и насилия в них более редки и зашифрованы.

Впрочем, есть примеры и противоположного свойства, свидетельствующие о радикализации – например, творчество Елены Фанайловой середины и второй половины 2000-х. Деконструкция гендерных стереотипов в нем приобретает все более явный этический и политический смысл (см., например, стихотворение «Лена и люди» <2008> или поэму «Балтийский дневник» <2008><sup>84</sup>). Мария Степанова после наиболее «гендерно-рефлексивного» сборника 2005 года «Физиология и малая история» (см., например, одно из ключевых для этой книги стихотворений «Женская раздевалка клуба "Планета Фитнесс"») последовательно разрабатывала два разных типа высказываний, написав сначала две социально-аналитические

<sup>83</sup> Подробнее см. в рецензии в разделе «Хроника современной литературы»: Идлис Ю. Свободное многополюсное чтение. // НЛО. 2004. №68. С.291-292.

<sup>84</sup> ФАНАЙЛОВА Е. Балтийский дневник; Лена и люди. // ФАНАЙЛОВА Е. Лена и люди. М.: Новое издательство, 2011. С.39-60; 68-73.

поэмы «Проза Ивана Сидорова»<sup>85</sup> и «Вторая проза», а затем, в 2010-м, выпустив, напротив, сборник относительно коротких стихотворений «Лирика, голос»<sup>86</sup>.

Если вернуться к участницам «третьей волны», то развитие многих из них во второй половине 2000-х выглядит как переход к более «конвенциональному письму» и сдача позиций. Однако если посмотреть на процесс в целом, то его можно описать как дивергенцию, расхождение в разные стороны от общего «тона», ненадолго найденного в начале десятилетия. Вероятно, в современной литературе подспудно идет переход к новым типам артикулирования «женского». Это процесс логичный, но не отрефлексируемый.

Среди причин описываемой дивергенции, однако, есть не только такие поверхностные и бросающиеся в глаза, как «необсужденность» поэзии конца 1990-х и начала 2000-х, но и более глубокие. «Плавающая» сексуальная идентичность и сексуальные трансгрессии как эквивалент эстетического возвышенного во всем мире стали уходить из «горячей» зоны культуры. Это произошло после терактов 2001 года и вследствие усиления правого популизма в европейских странах. Новые тренды в искусстве пока не сформировались, хотя можно предположить, что в ближайшие годы такими будут «возвращение политического» и интерес к гибридным социальным идентичностям, которые не будут исчерпываться гендерной гибриднойностью.

Но есть не только общемировые, но и внутрисоссийские причины. Главнейшая из них состоит в том, что перформативное и проектное поведение в современной российской культуре приобрело оттенок навязанного. Откровенный социальный конструктивизм оказался едва ли не официальной идеологией нынешних политических элит, чью риторику (именно риторику, а не принцип управления!) можно упрощенно свести к фразе «как мы вас определим (через медиа), такими вы и будете себя считать». (Замечу, что этого конструктивистского привкуса не было в позднем СССР, в котором геронтократические элиты, кажется, не стремились к изменению самопонимания своих подданных, а требовали лишь «правильного» поведения.) Правда, политические элиты апеллируют к мифологизированному единству личности, а перформативность современного искусства деконструирует эту мнимую цельность. Однако, поскольку демонстративное «проектирование идентичности» вошло в арсенал властных практик, современные литераторы (те, кто стремится осмыслить изменения общественных тенденций), видимо, ощущают необходимость либо встать в отношения прямой содержательной полемики с этим «проектированием» (Фанайлова), либо, напротив, уклониться от последовательной реализации

<sup>85</sup> См. о ней, например: Липовецкий М. Родина-жуть. // НЛО. 2008. №89. С.248-256.

<sup>86</sup> СТЕПАНОВА М. Лирика, голос. М.: Новое издательство, 2010.

практик, которые могут быть в той или иной форме присвоены властью и связанными с ней медиа.

На самом же глубинном уровне, как ни парадоксально, эта эволюция соответствует развитию феминистской мысли 1980–2000-х годов, в которой происходит все более решительный переход от анализа «женского вообще» (хотя бы этот анализ и был антиэссенциалистским по духу) к анализу различий между разными типами женского взгляда и женского самосознания. Например, согласно Розе Брайдотти, задача феминистской работы на нынешнем этапе – «конструирование новых типов желаемых <женских> субъективностей» из «субъектности, которая раскалывается снова и снова по множественным осям дифференциации»<sup>87</sup>. Чтобы не впасть в омонимию с нынешним официальным российским дискурсом, в котором одним из ключевых «сигналов» стало словосочетание «национальный проект», лучше было бы заменить слово «конструирование» в этой цитате на «осознание». Стоит признать, что эта дивергенция, если о ней говорить и сравнивать разных поэтов друг с другом – благо: она позволяет выйти из ситуации «гетто», куда легко загнать эстетических новаторов, объединенных внешними, легко узнаваемыми признаками.

---

<sup>87</sup> БРАЙДОТТИ Р. Сексуальное различие как номадический политический проект. С.522.



Стефани Сандлер (Гарвард)

## Женская визуальная поэзия в России и за ее пределами<sup>1</sup>

О состоянии современной русской поэзии лучше всего судить по стихам, представляющим собой скорее исключение, чем правило. Визуальная поэзия, для которой тесны пределы вербальной логики, бросает вызов всякой попытке установления строгих эстетических границ вокруг поэтического творчества. Расшатывание границ обычно осуществляется либо в форме графических изображений (фотографий, рисунков и т.д.), сопровождающих стихотворные тексты, либо в форме самих стихов – в тех случаях, когда поэтический текст сам по себе, организованный на странице определенным графическим образом, представляет собой изображение.<sup>2</sup> Тексты подобных стихотворений нередко отсылают нас к акту видения и на уровне их непосредственного содержания: в сущности, визуальной поэзией в той или иной степени могут считаться все стихотворения, тематизирующие зрительное восприятие. Эстетический риск, связанный с визуальной поэзией, может служить аллегорией преодоления культурных границ как такового. Сосредоточившись на этом преодолении, я буду говорить здесь как об американской, так и о русской поэтических традициях. Мне не близка идея русской культурной исключительности, неизменно вызывающая оживленные споры в русской поэтической среде. Творчество авторов, о которых пойдет речь ниже, позволяет предположить, что Россия не стоит особняком в мире современной поэзии: русские поэты-визуалисты имеют много общего со своими американскими коллегами. И все же вопрос о культурной специфике русской визуальной поэзии остается в поле моего зрения: показательно, что в стихах, о которых пойдет речь ниже, довольно остро проявляется другой социальный конструкт – гендер. Исследуя границы и рамки, ощутимые в этих текстах, я попытаюсь понять, какая культурная потребность стоит за этим стремлением к демаркации, к ограничению, как впрочем, и за стремлением видеть различия даже в тех текстах,

<sup>1</sup> Авторизованный перевод с англ. Натальи Кун.

<sup>2</sup> Такой подход применим и к использованию визуальных материалов в онлайн-поэтических публикациях, включая видеопрезентацию стихотворных текстов. Подобные тексты здесь не рассматриваются. Однако стихотворные тексты с элементами анимации во многом живут по законам, описанным в этой статье. Несколько убедительных примеров можно найти здесь: <http://www.bornmagazine.org/projects/praise/> (июнь 2011 г.) – Хизер Ли Шредер, «Похвала лифту» (Heather Lee Schroeder, "In Praise of an Elevator"), и <http://www.bornmagazine.org/projects/dhaka/> (июнь 2011 г.) – Дилрубба Ахмед, «Пыль Дакки» (Dilruba Ahmed, "Dhaka Dust").

которые, казалось бы, размещаются на одном и том же поле и пронизаны сетью взаимосвязей. Некоторые из рассматриваемых здесь стихотворений написаны в традиционном «формате», в других слова и буквы располагаются на странице с изощренной затейливостью, отрицая всякую линейную и даже синтаксическую структуру, третьи находятся где-то между этими двумя крайностями. Впрочем, эта градация является скорее внешней, поскольку все виды визуальной поэзии наполнены тем или иным инновационным смыслом и было бы ошибкой рассматривать некоторые из них как более радикальные по природе, другие – как более традиционные.

Для начала определим, что такое визуальная поэзия. По-видимому, это такая поэзия, которая разрушает барьеры между визуальной и вербальной сферами, когда в поэтический текст, наряду с референтными языковыми знаками, вводятся иконические или индексные знаки. Семиотическая терминология представляется здесь вполне уместной, поскольку изображения, с которыми мы имеем дело в визуальной поэзии, сами по себе выступают именно как знаки, скорее чем фрагменты физической реальности. Некоторые визуальные стихотворения лишены даже собственно слов (когда, например, изображение составлено из букв), но такие тексты мы здесь рассматривать не будем.<sup>3</sup> Слова вступают в драматический конфликт с визуальной поэзией в силу своей неизбежной референциальности. Когда слова появляются рядом с экстралингвистическими знаками, их материальность и внутренняя форма выходят на первый план. При этом сами слова становятся визуальными объектами, и у этого явления есть любопытный побочный эффект: звуки, в которые они облечены, слышатся более отчетливо.

Кроме самих знаков, визуальная поэзия использует и пространства между этими знаками. В этом смысле, в заглавии моей статьи наиболее значимыми можно считать слова, обозначающие пространственные отношения: «в» и «за пределами». Визуальная поэзия делает границы проницаемыми и аллегоризирует этот процесс посредством презентации вербальных и визуальных знаков, тем или иным образом выламывающихся из рамок, в которые они были изначально заключены. Известное высказывание Жака Деррида о том, что внетекстовой реальности вообще не существует ("il n'y a pas de hors-texte"<sup>4</sup>), часто интерпретируется как отрицание значимости

<sup>3</sup> Среди исключительно интересных русских женщин-поэтов, пишущих «без слов», можно назвать Ры Никонову. См. JANECEK G. Conceptualism in the Work of Sergej Sijej and Rea Nikonova. // Russian Literature. 2005. Vol.59. №2-4. С.469-485 и NAZARENKO T. Re-Thinking the Value of the Linguistic and Non-Linguistic Sign: Russian Visual Poetry Without Verbal Components. // SEEJ. 2003. Vol.47. No.3. С.393-421 (в этот сборник вошли также произведения Анны Альчук).

<sup>4</sup> DERRIDA J. Of Grammatology. Tr. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press. С.158.

контекста. Мне же, напротив, хотелось бы последовать за Деррида, чтобы оценить глубину поэтического, вбирающего в себя визуальный материал, и понять его место в более широком политическом, историческом, географическом и эстетическом контексте.

В этой статье я собираюсь рассмотреть следующие виды визуальной поэзии: во-первых, стихи, в той или иной степени тематизирующие зрительное восприятие; во-вторых – стихи, визуализирующие невидимое прошлое; в-третьих – стихи, вглядывающиеся в темноту. Таким образом я надеюсь продемонстрировать все возрастающую сложность задач визуальной поэзии, а также черты сходства и преемственности между отдельными текстами. Поэты, которым посвящена эта статья, живут – или жили – в разных городах и странах и принадлежат к разным поколениям; кроме того, не все из них русские. Главным образом, речь пойдет о творчестве Ольги Седаковой, Лин Хеджиян, Лесли Скалапино, Сьюзан Хоу, Анны Альчук и Наталии Азаровой.<sup>5</sup> Конструктивные принципы их поэзии весьма различны, и эти различия свидетельствуют о том, как визуальная поэзия (равно как и многие другие виды поэзии) выходит за пределы тех категорий, в соответствии с которыми обычно классифицируют поэтов. Вместе с тем, все эти поэты – женщины, что придает им некую общность, и этой общности посвящена четвертая, завершающая часть статьи. Во всех их стихотворениях присутствуют сцены, в которых женщина получает некий визуальный опыт в присутствии других женщин, благодаря чему вещи и идеи, обыкновенно укрытые от нашего взгляда, материализуются. Когда женщины вглядываются в окружающий мир вместе, они порой сами стремятся скрыться от постороннего взгляда, и эта перспектива в той или иной форме обыгрывается во всех стихотворениях, о которых речь впереди.

### *1. Видеть видение*

Может показаться, что начинать со стихотворений, посвященных акту видения, – слишком очевидный ход, но эта прямолинейность обманчива. Определяющим принципом для этих стихов становится экфразис. Приме-

---

<sup>5</sup> В русской традиции (пока еще короткой) встречаются два варианта транслитерации фамилии Susan Howe – Хау и Хоу. К сожалению, в этой работе не рассматривается творчество Елизаветы Мнацакановой – одного из наиболее значительных поэтов-визуалистов своего поколения. Стихотворение, которое было бы наиболее уместно упомянуть в этом контексте, называется «Эльмоли» и посвящено памяти Эмили Эшер, однако к моменту написания этой статьи оно еще не было опубликовано и в настоящее время перерабатывается автором. Надеюсь, этот текст войдет в мою будущую книгу о современной российской поэзии. Кроме того, мои более общие рассуждения о поэзии Мнацакановой можно найти в статье SANDLER S. Visual Poetry After Modernism: Elizaveta Mnatsakanova. // *Slavic Review*. 2008. Vol.67. No.3. С.610-641.



ром может служить цикл из семи стихотворений Ольги Седаковой «Стелы и надписи» (1982). Седакова размышляет о процессе описания того, что мы видим на поверхности каменных памятников. В центре внимания поэта оказываются изображения на стелах – слова и рисунки – и посвященные им мини-повествования, отражающие драму, высеченную в камне. Каждое стихотворение затрагивает тему непроницаемости камня. Экфразическая поэзия часто обнажает границы выразимого словом; правда, у Седаковой и само изображение едва различимо. В последнем стихотворении цикла, под названием «Надпись», поэт обращается к Нине Брагинской (ей посвящен весь цикл):

*Надпись*

Нина, во сне ли, в уме ли, какой-то старинной дорогой  
шли мы однажды, как мне показалось, вдоль многих  
белых, сглаженных плит.

– Не Аппиева, так другая, –  
ты мне сказала, – это неважно. У их городов  
мало ли было дорог,  
которые к гробу от гроба  
переходили. – Здравствуй! – слышали мы, –  
здравствуй! (Мы знаем, это любимое слово прощанья.)  
Здравствуй! как ясно ты смотришь на милую землю.  
Остановись: я гляжу глазами огромней земли.  
Только отсутствие смотрит. Только невидимый видит.  
Так скорее иди: я обгоняю тебя.<sup>6</sup>

Эта беседа на фоне поэтического ландшафта наводит на мысль о том, что «Стелы и надписи» в действительности посвящены вымышленным объектам, что это скорее сны или фантазии поэта, а не реальные памятники, подобные тем, что исследует адресат цикла – ученый-филолог Нина Брагинская («проникновенно изучившая этот предмет», как сказано в посвящении). Брошенная автором фраза о том, что описываемая в этом тексте сцена (что, на самом деле, справедливо и для других стихотворений цикла) произошла «во сне ли, в уме ли», отсылает нас к вполне определенному типу поэтической изобразительности. Некоторые философы и психологи полагают, что сцены, порожденные спящим разумом, нельзя считать изображениями, однако, как утверждает У.Дж.Т. Митчелл, воображаемые объекты и графические образы воспринимаются нашим сознанием сходным образом.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> СЕДАКОВА О. Стихи. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. С.246.

<sup>7</sup> MITCHELL W.J.T. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1986. С.7-40. Подробнее об экфразисе, а также более общий сравнительный анализ вербальных и визуальных образов см. в Mitchell's Picture Theory. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Примечательно, что поэт и камень у Седаковой сплавляются в один ментальный образ. Стихотворение наделяет камни даром речи: их приветствие – это форма прощания. Такова и логика сна (где все бывает наоборот), и логика эстетики (ведь стела – это погребальный атрибут). Лирический герой стихотворения (или, может быть, чрево вещающий камень?) призывает нас остановиться и заметить то, что автор (или камень?) видит «глазами огромней земли». Эта сверхъестественная способность видения становится возможной благодаря невидимости поэта и долговечности камня. Поэт описывает себя и свою подругу так, словно их движение запечатлено на каменной стеле. Седакова изображает сцену, требующую расшифровки: слова, которые мы видим на странице, тем самым вызывают к жизни визуальный образ, который, в свою очередь, требует «обратного перевода» на язык слов.

Язык стихотворения, исполненный трепетного благоговения, придает фантазиям поэта трансцендентный смысл. Строчка «Только невидимый видит» представляет собой обращение к божественному началу. Однако Седакова приземляет эти фантазии – иными словами, приближает их к той самой земле, с которой сравнивается способность видеть («гляжу глазами огромней земли»). Фантазия о загадочной женщине присутствует в нескольких стихотворениях цикла, в том числе в стихотворении «Женская фигура»<sup>8</sup>. В «Надписи» женщина не столько загадочна, сколько наделена способностью вызывать в сознании образы, а затем воссоздавать их для той, которая сама обладает даром прозорливости. Две женщины предстают перед читателем как по отдельности (одна говорит, другая упоминается в ее рассказе), так и вместе, прогуливающиеся тропами памяти и приветствуемые словами прощания, которые становятся для них словами напутствия. Эти слова вписывают их в миропорядок, ограниченный смертью, где встреча человека с человеком, как и встреча человека с эстетическим объектом, напоминает обмен прощальными взглядами.

Стихотворный цикл Седаковой можно сравнить с поэтическим сборником под названием «Видение» ("Sight"), авторы которого – американские поэты Лин Хеджинян (Lyn Hejninian, \*1941) и Лесли Скалапино (Leslie Scalapino, 1947–2010). Каждая из них подписывает свои стихотворения инициалами, – знак, указывающий на «право собственности» и удостоверяющий личность, и в то же время самый минималистический способ обозначить авторство, создающий у читателя ощущение участия в переписке, обмена репликами в живом разговоре. Связанные дружескими отношениями, поэтессы публикуют «парные» тексты, которые «доводят видение до крайности – так, чтобы сделать его зримым». Сны для авторов – и метафора, и форма поэтического нарратива. Как и Седакова, они сознательно обращаются к теме видения. «Для нас важно не то, что мы видим, а то, как мы

---

<sup>8</sup> СЕДАКОВА О. Стихи. С.241.

приходим к видению, – говорит Хеджинян. – Мне кажется, наша книга о том, как достигается видение: для нас это активный и диалогический момент, и в этом его драматизм»<sup>9</sup>. О высокой степени этого драматизма свидетельствует анимизирующая образность их стихов: "A thousand yellow birds flew out of my eyes when I looked at the trees" («Тысячи желтых птиц вылетали из глаз моих, когда смотрела я на деревья.») (Хеджинян).<sup>10</sup> Благодаря двойному авторству книги, становится особенно очевидным, что индивидуальность никогда не бывает ограничена авторской личностью или изолирована от других. Как пишет Хеджинян, "I am witnessing someone else's seeing – it's as if I were watching their perspective from the side." («Когда я становлюсь свидетелем того, как видят другие, я как будто наблюдаю их точку зрения со стороны.»)<sup>11</sup>.

Сборник «Видение» написан преимущественно прозой, однако в нескольких местах, в особенности ближе к концу, в книге встречаются фрагменты, которые выглядят в большей степени как поэзия. Эти отрывки представляют собой не столько визуальную поэзию, сколько поэзию видимую, извержение стихотворных строк, выливающееся в череду абзацев. Тема видения и здесь остается главной: упоминаются широко раскрытые глаза и пространственные перемещения с целью лучше разглядеть объект.<sup>12</sup> Важнее всего, однако, оказывается здесь тема зрительного восприятия дня и ночи. Идея видения сводится к поглощению определенного количества света, и не более того – ни цвета, ни формы, ни движения. Среди образов – "black sky with no stars" («черное небо без звезд») и "the vanishing days" («исчезающие дни»), равно как и ритмическое сочетание того и другого: "the day by in blackness" («день прочь в темно-те»).<sup>13</sup> В тексте, который мы процитируем целиком ниже, слова разделены большими пробелами. Заметим, что пробелы заставляют нас делать паузы при чтении и тем самым мысленно воспроизводить тот разрыв синтаксиче-

<sup>9</sup> SCALAPINO L. / HEJNIAN L. *Sight*. Washington, D.C.: Edge Books, 1999. Соотв., первая и последняя страницы предисловия (страницы не пронумерованы).

Когда это эссе переводилось на русский язык, до меня дошло прискорбное известие о кончине Лесли Скалапино. См. прощальное слово Лин Хеджинян «Памяти Лесли Скалапино» на сайте Академии американских поэтов: <http://poets.org/viewmedia.php/prm/MID/21547> (июнь 2011 г.).

<sup>10</sup> Там же. С.7.

<sup>11</sup> Там же. С.42. Дает ли этот «взгляд со стороны», взгляд с точки зрения другого человека, возможность увидеть нечто большее? Сборник «Sight» не дает однозначного ответа на этот вопрос, но не оставляет иллюзии относительно того, что женщина может быть источником наблюдения, сама оставаясь при этом невидимой. В одном месте мы читаем: «та, что видит, видима и сама» ("she who sees is herself seen", с.47; строка принадлежит Хеджинян).

<sup>12</sup> Там же. С.101.

<sup>13</sup> Там же. С.99, 100, 101, соответственно.

ской структуры, который уже состоялся в стихотворении. Поскольку референция затруднена, читателю поневоле приходится воспринимать каждое слово в отдельности:

A 'nocturnal' ease is one in which one is awake late and not held back  
as one is when walking with less vigorous girls until infinitely alone  
seized by sand

Giving way underfoot the unsteadiness continues and the ground still seems to flee  
still softer because trampled by others

Ease

Where insects' footprints could be seen

(LH)

|   |   |                   |                  |
|---|---|-------------------|------------------|
| is  |   | seized by sand    |                  |
|   | night 'is'  |                   | sand of desert   |
| 'woman seated at tea'   |   | outside afternoon | without mark     |
| black roses/ not ones only ease is nocturnal for me in having to see the day as |   |                   |                  |
|   | being 'at' night – to see it – still and softer as a result |                   |                  |
| the day by  | in  | blackness         |                  |
| polar   |   | real              | the weaker girls |

(LS)

Когда отступает разница между днем и ночью, когда пробелы между словами увеличиваются настолько, что каждое из них можно медленно и внимательно разглядеть, – становятся видны *девушки*, о которых сообщается, что им не хватает бодрости, что они «слабы». И свет и тьма способны нести *озарение*; их интенсивности и глубины хватает, чтобы показать «реальное» – ту сферу, в которой гендер и его негибкая сила становятся устрашающе зримы. В последующих отрывках упоминаются гимназия (где, вероятно, воспитываются девушки), развевающиеся девичьи платья и женщина за чаепитием (образ, заключенный в кавычки, – недвусмысленное указание на его цитатный характер). Образ девушки, превращающейся в женщину (в духе Симоны де Бовуар), мерцает на экране стихотворения, но та форма, в которую облечено это становление, знаменует не пророческую силу, как было бы у Седаковой, не выход во вневременное пространство, а постепенное обессиливание под давлением предписанного социумом порядка вещей.

Оба текста вопрошают о том, что именно важнее всего разглядеть, но предлагают различные варианты ответа: в одном случае это трансцендентная истина, в другом – социальная структура, как раз не позволяющая достичь трансцендентности. Однако Хеджинян и Скалапино также ведут нас в мир сновидений и «ночного покоя» ("nocturnal ease"), к тому состоянию,

в котором на ум приходят как будто непрощенные образы. Проплывающие перед нами видения идут будто бы из подсознания, являя истину, скрытую от прямого взгляда. Вскоре мы перейдем от видения в темноте к видению темноты, но сначала поговорим о поэте, стремящемся увидеть прошлое.

## 2. Видеть отсутствие

Сьюзан Хоу (\*1937 г.) заслуживает отдельного разговора, поскольку присущее ей чувство истории и сама история ее жизни, переплетаясь, образуют единый с ее стихами интертекст. Поэзия Хоу движима историческим импульсом, подобно тому, как поэзию Седаковой во многом определяет теологическая перспектива, а сквозь строки Скалапино и Хеджинян просвечивает политический подтекст. История для Хоу – это в значительной степени религиозная история и религиозная риторика. Она – ревизионист во всех смыслах этого слова. Ее стихи населены малоизвестными героинями американского прошлого, жившими как в колониальные времена, так в период более поздней иммиграции (включая эпизоды из ее собственной семейной истории).<sup>14</sup>

Хоу нередко включает эпизоды из истории своей семьи в тексты, артикулирующие ее поэтическое кредо. Так, например, она вспоминает, как мать «воспитала ее на Йейтсе», декламируя его стихи и развешивая по дому иллюстрации к его книгам. «... <В нашем доме – С.С.> всегда было три измерения – визуальное, звуковое и текстуальное», – вспоминает Хоу.<sup>15</sup> Живопись стала той сферой, где изначально проявилась творческая одаренность Хоу: «В своих картинах я, так же как и в стихах, часто использовала цитаты, так что, можно сказать, я всю жизнь использую технику коллажа»<sup>16</sup>. Хоу посвятила немало времени созданию книг, страницы которых представляли собой картинку, под которой располагался список разных слов – названий цветов, птиц, отрывков из сводок погоды. Кроме того, Хоу покрывала коллажами из слов и рисунков стены собственного дома, и эти интерьеры, без сомнения, воспроизводили украшенные картинками комна-

<sup>14</sup> В книге «Моя Эмили Дикинсон» ("My Emily Dickinson") Хоу с некоторым раздражением задается вопросом, каким образом получилось так, что Дикинсон в течение столь долгого времени оставалась в тени, а если на нее и обращали внимание, то толковали неправильно. Хоу также критикует исследовательниц-феминисток за то, что они долгое время игнорировали Гетруду Стайн, не вписывавшуюся в привычную парадигму личностно-ориентированного подхода. См. HOWE S. My Emily Dickinson. Berkeley: North Atlantic Books, 1985.

<sup>15</sup> HOWE S. The Midnight. New York: New Directions, 2003. С.75.

<sup>16</sup> KELLER L. An Interview with Susan Howe. // Contemporary Literature. 1995. Vol.36. No.1. С.3.

ты ее детства. Однажды она назвала свои стихи «стеной слов»<sup>17</sup>. В 1994 году Хоу призналась, что ее «никогда не оставляло ощущение, что слова и даже отдельные буквы – это картинки. Внешний вид слова – это часть его значения».<sup>18</sup>

Сьюзан Хоу пишет:

Это пространство – пространство стихотворения. Буквы – это звуки, которые мы видим. Звуки бросаются нам в глаза. Списки слов, зачеркивания, пробелы, разорванные строфы – это места соприкосновений и сдвигов.

Далее, отдельным абзацем:

Это пространство – пространство поэта. Его требования диктуют поэтический метод.

И дальше, через несколько страниц:

Слова – это только рамка. Не существует удобных решений. Буквы лезут одна на другую, переворачиваются, поражают, бьют, режут, прячутся.

И далее, в следующем абзаце:

<...> эти стихи – изображения. Эти рукописи должны восприниматься как визуальная продукция.<sup>19</sup>

Эти отрывки из книги Хоу под названием "The Birth-mark" («Родимое пятно») относятся к творчеству Эмили Дикинсон. Однако все сказанное совершенно справедливо и в отношении самой Хоу: она тоже поэт, чьи тексты представляют собой «визуальную продукцию», поэт, для которого «лезущие друг на друга, переворачивающиеся, поразительные, бьющие, режущие и прячущиеся» буквы – естественная часть творческого процесса.<sup>20</sup>

Хоу язвительно вспоминает, как ей не разрешили посмотреть рукописи Дикинсон, хранящиеся в гарвардской библиотеке Хоутон, и как она читала рукописи Чарльза Сэндерса Пирса на микроформах:

Пленка на катушке не движется; хотя и отличается ритмической неоднородностью и не ищет оправданий этому. Я детектив, редактор, режиссер, наблю-

---

<sup>17</sup> Там же. С.6.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> HOWE S. The Birth-mark: Unsettling the Wilderness in American literary History. Middletown: Wesleyan University Press, 1993. С.139, 141.

<sup>20</sup> Эмили Дикинсон стоит особняком в ряду других исторических персонажей, о которых писала Хоу и в который входят Эмерсон, Мелвилл, Торо, Джонатан Эдвардс, Сара Пьерпонт Эдвардс, Мэри Роулэндсон, Хоуп Этертон, Энн Хатчинсон, Кларенс Мэнген, Чарльз и Джульет Пирс. Именно Дикинсон наиболее близка по духу Сьюзан Хоу, которая ценит ее за лексическую раскрепощенность, неконформизм и силу духа, ставящие ее на голову выше других. Хоу убедительно доказывает, что неверное понимание Дикинсон связано прежде всего с тем, что ее рукописи «приводили в порядок» перед публикацией. Хоу считает, что стихотворения Дикинсон должны быть напечатаны в точности так, как они выглядят в рукописях, с невыровненными строчками.

дающее око. Я работаю в зоне бесцветного отсутствия. К оригиналу нельзя прикоснуться, я вижу перед собой только его бестелесную оболочку.<sup>21</sup>

Эта «зона бесцветного отсутствия» и есть то пространство, в котором разворачивается вся поэтическая деятельность Хоу. Эта зона может простираться сколь угодно далеко, потому что Хоу нередко случается живописать бескрайние просторы дикой природы или повествовать о злоключениях первых колонистов и изгнании коренного населения, о территориях, так густо усеянных словами-объектами, что они уже утрачивают географическое и приобретают риторическое качество. Вместе с тем, это и домашняя зона, где автор воссоздает «инсталляции» комнат своего детства. Именно из такого *интерьера*, как выразился бы любимый поэт Хоу Уоллес Стивенс, вырастает наш следующий пример.<sup>22</sup>

В стихотворном цикле "Bed Hangings" («Пологи»)<sup>23</sup> Сьюзан Хоу разворачивает перед читателем иную разновидность внутреннего пространства. Прочтя название стихотворения, можно подумать, что поэт имеет в виду вполне конкретный объект – прикроватный полог, т.е. занавеску, которая ограждает спящего от внешних шумов и света. Однако в нескольких прозаических комментариях к этому стихотворению Хоу упоминает бессоницу, что наводит на мысль о пологе как защите от всего, что может нарушить сон. Прикроватный полог, как поясняет сама Хоу, – старинный образ, навеянный случайно встретившейся книгой под названием «Прикроватные пологи: трактат о материалах и стилях постельного убранства, 1650 – 1850 гг.» ("Bed Hangings: A treatise on fabrics and styles in the curtaining of beds, 1650-1850"). Как правило, Хоу оживляет страницы прошлого, рассказывая забытые истории малоизвестных людей, но в данном случае все внимание автора направлено на рукотворный объект – вышедший из употребления, и в то же время несущий в себе уют и покой.

Вот одно из 36 стихотворений, вошедших в первую серию «Пологов»:

Present present *presentness*  
High mahogany bed roods &  
raills do ring loop ties back  
A sets down and C takes up  
conformity to that uniformity  
Ownership and ownership it  
is a maxim of logic the Double  
of the object is that I desire it<sup>24</sup>

<sup>21</sup> HOWE S. The Midnight. C.137. На с.131 Хоу также воспроизводит достойную удивления записку, полученную ею от куратора отдела редкой книги гарвардской библиотеки Хоутон.

<sup>22</sup> Хоу принадлежит «Уэстерли Террас, 118» – волнующее стихотворение о доме Стивенса, вошедшее в сборник "Souls of the Labadie Tract" («Души Лабади», 2007).

<sup>23</sup> HOWE S. The Midnight. C.1-40, 87-112.

<sup>24</sup> HOWE S. The Midnight. C.12.

Создавая этот текст, визуально напоминающий прямоугольную коробочку, Хоу обращается к обычной для нее форме «словесных квадратов».<sup>25</sup> Пропорциональные стороны этого стихотворного прямоугольника подчеркивают рациональность и четкость, воплощенные в логике – одной из главных тем стихотворения. Логичность подчеркивается и формульными «А» и «С», выполняющими абстрактные действия (они «ставят/опускают» <set down> и «снимают/поднимают» <take up> некие предметы). Абстрактный характер этих предикатов позволяет нам представить себе, как А и С сплетают и закручивают полог, или же застилают кровать, или прибираются в доме. Или – если перейти на уровень метапоэтики – сплетают силлогизм, где первая посылка «ставит» проблему, а третье, последнее, предложение стихотворения ее «снимает».<sup>26</sup> И использованные в стихотворении риторические приемы также являются своего рода автометакомментарием, указанием на присутствующее в стихотворении дублирование объектов и действий: повторяются слова (present – present, ownership – ownership), слогги (conformity, uniformity), появляется аллитерация (goods – raills – ring, ties – takes, double – Desire). Архаическая форма правописания некоторых слов (goods, raills) спокойно уживается с терминами, обозначающими предметы современного обихода или абстрактные идеи (conformity, uniformity). Как явствует из последней строки, «логическая максима» имеет отношение к концептам «обладания» (ownership) и «желания» (desire) и, таким образом, не только ассоциируется с застиланием постели или логическими построениями, но и непосредственно относится к определению сферы личного.

<sup>25</sup> REED B. "Eden or Ebb of the Sea": Susan Howe's Word Squares and Postlinear Poetics. // *Postmodern Culture*. 14 (January, 2004) №2. [www3.iath.virginia.edu/pmc/current.issue/14.2reed.html](http://www3.iath.virginia.edu/pmc/current.issue/14.2reed.html) (июнь 2011 г.).

<sup>26</sup> Следующий абзац комментирует обращение Хоу к языку логики. Поэт говорит об «области противоречий в современной логике», о том, что превращает «те или иные высказывания в истинные или ложные»: "Classical logicians in little glass houses and so on. Throughout their married life my mother's restlessness seems to have puzzled my father. As a liberal law professor he had problems with the nature of randomness and she could never be reached by appealing to pure abstraction (if abstraction is a form or a deed). 'Your mother doesn't know what truth is,' he noted more than once" <Представители классической логики в маленьких стеклянных домиках, и так далее. Неутомимость моей матери, похоже, оставалась загадкой для отца на всем протяжении их совместной жизни. Будучи либерально настроенным профессором права, он не понимал природы случайностей, а ее никогда нельзя было пронять чисто абстрактными построениями (если абстракцию можно считать действием). "Твоя мать не знает, что такое истина", – неоднократно замечал мне отец.> (HOWE S. *The Midnight*. С.134).





Цикл «Пологи» существует в двух вариантах: в виде стихотворного текста, включенного в состав сборника "The Midnight" («Полночь», 2003), и в виде отдельной книжки (2001), чуть больше обычного формата, куда вошли только некоторые стихотворения из «Пологов» с иллюстрациями художницы Сьюзан Би.

На иллюстрации Би<sup>27</sup> к рассматриваемому стихотворению смысловое дублирование, о котором шла речь выше, принимает форму зеркального отражения, а все предикаты – *ringing, looping, conforming, owning, doubling* и *desiring* – обретают, так сказать, «подлежащее женского рода»: женщина

смотрит в зеркало и видит там не только себя, но и мужчину, который, в свою очередь, смотрит на нее. Удивленная женщина роняет свечу, но взгляд, устремленный на нее из зеркала, тверд и спокоен. Эта уверенность, вероятно, и есть то, чего она желает: непоколебимость, благодаря которой становится возможно "ownership and ownership" (обладание и обладание), и которая закреплена через "conformity to that uniformity" (следование этому постоянству). Внизу на иллюстрации проведена двойная жирная линия той же толщины, что и рама зеркала. Похоже, однако, что, даже стоя на «твердой почве» этой двойной линии, женщина не может сдержать удивления. Сходным образом, синтаксис стихотворения выдает всю неудержимость желания: пунктуация отсутствует, в переходах от одного существительного к другому чувствуется некоторая неловкость, а повторения заставляют спотыкаться. Все это сплетается в особого рода логику, не ведущую ни к какому заключению.

Соответствуют ли визуальные метафоры Сьюзан Би методам репрезентации, свойственным Хоу? Трудно сказать. Когда Хоу привносит в свои поэтические книги визуальный материал, она обычно отдает предпочтение текстуальному и текстильному, каллиграфическому и типографическому материалу. Исключение составляют разве что семейные фотографии, на

<sup>27</sup> Susan Bee: Illustration. // HOWE S. *Bed Hangings*. New York: Granary Books, 2001, страницы не пронумерованы.

которых можно увидеть ее мать, бабушку и, как на приведенной ниже фотографии, саму Хоу в детском возрасте вместе с младшей сестрой Фанни.<sup>28</sup>

Zoo

"To do things 'unlightedly' is accordingly to do them without neatness or completeness—and to accept that doom is simply to accept the doom of the slovenly. Our national use of vocal sound, in men and women alike, is slovenly—an absolutely inexperienced dab of unapplied tone." This is the gist of Henry James' graduation address to the women of Bryn Mawr College, June 8, 1905, the year my mother was born. He titled it "The Question of Our Speech." After the war, in June 1947, when we visited Dublin we crossed the ocean by air. My Irish friends and relations still do imitations of our Boston accents. In their comic version, Sukkey and Fanny (two bratty contemporary American primitives, graceless and slovenly) whine in nasal tones when we aren't chewing gum or devouring comics.



Our voices are grotesquely shrill—the way we pronounce or don't pronounce r's and u's, Амшшрса, wааишш. Our long nasal a's: Вааа-ст-н, хааа-т-т, пааа, саа. The horribly dropped s in Yes to form a sort of neighing eeYea. I can underline letters and use italics for empha-

132

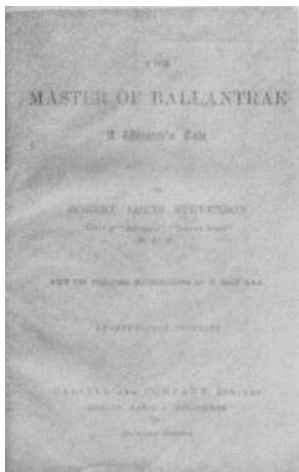
отраженная в ней эстетика дуализма, равно как и модель репрезентации женственности, присутствуют во всех стихотворениях цикла «Пологи».

Цикл начинается еще одной любопытной двойной картиной – титульной страницей романа Роберта Льюиса Стивенсона «Владетель Баллантрэ». Титульный лист изображен дважды, второй раз – в зеркально перевернутом виде.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Почитатели творчества Хоу, конечно, знают, что ее сестра также добилась успехов на поэтическом поприще: Фанни Хоу (род.1940) – автор двух десятков книг и лауреат Поэтической премии Рут Лилли за 2009 год.

<sup>29</sup> HOWE S. The Midnight. С.132.

<sup>30</sup> Fly leaf. // HOWE S. Bed Hangings. Two images, front and back.



Изображение замутно, потому что Хоу скопировала иллюстрацию вместе с прикрывавшим ее тонким листом папиросной бумаги, о чем упоминает сама в двухстраничном (снова визуальное удвоение) комментарии.<sup>31</sup>

There was a time when bookbinders placed a tissue interleaf between frontispiece and title page in order to prevent illustration and text from rubbing together. Although a sign is understood to be consubstantial with the thing or being it represents, word and picture are essentially rivals. The transitional space between image and scripture is often a zone of contention. Here we must separate. Even printers and binders drift apart. Tissue paper for wrapping or folding can also be used for tracing. Mist-like transience. Listen, quick rustling. If a piece of sentence left unfinished can act as witness to a question proposed by a suspected ending, the other side is what will happen. Stage snow. Pantomime.

"Give me a sheet.

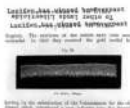
The counterfeit presentment of two papers. After 1914, advances in printing technology rendered an interleaf obsolete. Mischief delights in playing with surfaces. Today each spectral scrap intact in a handed down book has acquired an enchanted aura quite apart from its original utilitarian function. Wonderfully life-like, approaching transparency, not shining; this pale or wanly yellow, tangible intangible murderously gentle exile, mutely begs to be excused. Superstition remains—as spiritual hyphen. Listen, quick rustling. In second character, freed from practical obligation, I'm not asleep just leafing. Miniature scenery. Etiquette.

On your side, with pleasure."

<sup>31</sup> Commentary on doubled fly leave. Там же, страницы не пронумерованы.

Этот листок папиросной бумаги Хоу называет «переходным пространством между изображением и письмом». Это «оберточная бумага», которую «можно также использовать как копировальную кальку». Она обладает «туманной мглистостью» и «магической аурой», существующей отдельно от ее «изначально утилитарной функции».<sup>32</sup> Если бы издательство New Directions согласилось на выпуск более пышного издания, Хоу, безусловно, вставила бы в книгу лист настоящей папиросной бумаги.<sup>33</sup> Этот лист кальки в «Пологах» – аллюзия на ткань, из которой сделаны сами пологи. Папиросная бумага едва разделяет слова и изображения, подобно тому, как прикроватный полог едва отделяет спящего от окружающего мира. Эта метонимия связывает текстильное производство с производством текстов: тканое полотно, из которого изготовлен прикроватный полог, по фактуре также напоминает бумагу. Эта аналогия возникает у Хоу всякий раз, когда в «Пологах» речь заходит о текстиле. Например, поэт вставляет в книгу изображение кружева. Из подписи под фотографией, которая видна лишь частично, можно понять, что это кружево – продукт женской работы.<sup>34</sup>

Однако является ли нитка с иглой достаточно универсальной эмблемой женского творчества в целом? Хоу высмеивает отношение к поэзии Эмили Дикинсон как к «дамскому вышиванию»,<sup>35</sup> что позволяет интерпретировать сквозные для ее поэзии «текстильные» образы как критическое высказывание, а также как часть ее общего проекта по возвращению забытой истории. Упомянутая в стихах разных женщин – тех, что ткали полотно, кроили и шили, а затем выбирали и покупали прикроватные пологи, – Хоу и их вписывает как в критический, так и в (восстанавливаемый) исторический контекст.



<sup>32</sup> Цитаты приведены по не имеющей номера странице, которая следует за изображением в книге Хоу "The Midnight". Далее, в цикле "Scare Quotes" Хоу пишет, что этот листок «служит подсказкой и режиссерской ремаркой» ("serves as a whisper and a stage direction", с.57). В сущности, это нечто вроде музыки, шепчущей свои указания на ухо поэту, который использует их как отправную точку, принимаясь за писательский труд.

<sup>33</sup> Такое впечатление сложилось у меня после разговора с самой Хоу, состоявшегося 25 мая 2010 года. Воспользовавшись случаем, хочу поблагодарить Сюзан Хоу за ее готовность поделиться своими мыслями о поэзии, поэтах, музыке и литературе.

<sup>34</sup> Lace image. // HOWE S. The Midnight. C.2.

<sup>35</sup> HOWE S. My Emily Dickinson. C.14.

Еще один способ связать текстиль с текстом – напомнить читателям, что *ткань* – важная метафора языковой текстуры. На одной из иллюстраций к сборнику "A Bibliography of the King's Book, or Eikon Basilike"<sup>36</sup> («Библиография к Книге Короля, или *Eikon Basilike*», впервые опубликована в 1989 г.) слова свободно располагаются на странице, как нередко случается в финалах более длинных текстов Хоу, где отдельные слова как будто рассыпаются в разные стороны.<sup>37</sup>

silk  
 symbolic  
 Preparative  
 faith  
 solemnity  
 Idiom: satire  
 the set  
 Penitential  
 stars  
 BLEDGWAY SUN'S  
 debt ray  
 through  
 She  
 was T h i e t e a t d l  
 winding  
 wood  
 Cloud  
 soft  
 (t i e a t d l  
 twist

Слова рассеяны по странице, как бы ниспадая от самого верхнего слова *silk* («шелк»). Их очертания по форме напоминают веретено, при том что в тексте упоминаются *winding wool* («прядение шерсти») и *thread* («нить»). В перекошенной последней строке стоит слово *weft* («поперечная нить»), подсказывающее читателю рифму *deft* («ловкий, искусный, умелый»). *ARACHNE* (Арахна) спускается вниз головой, словно свисая на паутине, подобно другой античной мастерице ткацкого дела – Ариадне, которая именуется здесь *Ariagne* (Ариагна). Если это паутина, то паутина словесная. Хоу всегда настаивает на том, что нити предназначены для плетения текстов. «Пологами» задрапированы пространства письма, те «комнаты», в которых продолжается жизнь поэта.

Вместе с тем, пологи не отгораживают поэта от внешнего мира. Возможно, они менее проницаемы, чем лист папиросной бумаги, однако это не просто тонкая перегородка между изображением и реальным миром. В темноте под пологом кровати можно увидеть то, чего не увидишь при ярком дневном свете. Видеть – значит смотреть не только на то, что мир являет поэтическому созерцанию, но и на то, что открывает сознанию мир снов.

<sup>36</sup> HOWE S. A Bibliography of the King's Book, or Eikon Basilike, в кн. The Nonconformist's Memorial. New York: New Directions, 1993.

<sup>37</sup> Иллюстрация: The Nonconformist's Memorial. С.82.

## 3. Видеть тени

Как и в случае Лин Хеджинян и Лесли Скалапино, книга под названием «57577»<sup>38</sup> представляет собой результат сотрудничества двух сформировавшихся независимо друг от друга поэтов – Наталии Азаровой (чья филологическая работа также включена в настоящее издание) и Анны Альчук (1955-2008). Обе они – авторы визуальной поэзии, хотя и разного типа. Их совместная книга «57577» вышла в свет в 2004 году с подзаголовком «Переписка в форме традиционной японской поэзии».<sup>39</sup> Выбранная поэтами «эпистолярная» форма – еще одна черта сходства с книгой Хеджинян и Скалапино "Sight". Название «57577» соответствует количеству слогов в каждой из пяти строк традиционной *танка* – стихотворной формы, использованной в книге. Подчеркнуть различие между сходными по форме стихами помогают соседствующие с ними изображения. Стихи Альчук проиллюстрированы фотографиями, сделанными и отобранными ею самой, а стихи Азаровой соседствуют с рисунками пером и тушью Алексея Лазарева (таким образом, у книги, в сущности, три автора). Кроме того, Лазарев – автор стилизованных подписей с печатью, сопровождающих каждый текст. Во всех подписях как минимум один раз задействована буква «А», которая может означать как Альчук, так и Азарову, а иногда их обеих.

Стихотворения из сборника «57577», так же как и тексты из сборника "Sight", часто отсылают нас к тому, чего нельзя увидеть. Ниже приводятся два стихотворения: первое принадлежит Азаровой, второе – Альчук (в отличие от текстов Хеджинян и Скалапино, стихи в «57577» не помечены инициалами автора, вместо этого каждое из стихотворений сборника помещено на отдельной странице и сопровождается иллюстрацией).

её не видно  
сквозь –  
        длинную-капель –  
                                за  
  облаком она  
но знанием о полной  
прикосновенье страшно  
  
заброшенности  
знак нездешним  
  
  зияет

<sup>38</sup> Альчук А. / АЗАРОВА Н. 57577: Переписка в форме традиционной японской поэзии. М.: Гнозис-Логос, 2004.

<sup>39</sup> Азарова также написала содержательное предисловие к книге: Альчук А. «не БУ». М.: Библиотека журнала «Футурум АРТ», 2005. С.3-10.

вширь услышан звон  
сквозь млечный путь каПЕЛИ  
прозрачные изВИВы<sup>40</sup>

Оба текста используют ассонансы и параномастическую игру слов, свидетельствуя о приверженности их авторов не только визуальной, но и саунд-поэзии.<sup>41</sup>

ее не видно  
сквозь -  
    длинную-капель -  
        за  
            облаком она  
но знанием о полной  
прикосновенье страшно



В обоих текстах слова указывают не на людей, а на детали ландшафта, что странным образом роднит роднит форму *танка* с визуальной поэзией.<sup>42</sup> В первом стихотворении (Азаровой) «она» может относиться к любому существительному женского рода: можно представить себе, например, что это «звезда». Однако в других стихотворениях сборника встречаются женские фигуры (в одном из текстов это «близнецы-дамы») или отсылки к образу самого автора. Поэтому вполне возможно интерпретировать этот неясный объект женского рода как самого поэта, который и наблюдает

<sup>40</sup> Альчук А. / АЗАРОВА Н. 57577. Раздел 10.

<sup>41</sup> Это справедливо также в отношении Елизаветы Мнацакановой. Стоит отметить, что Азарова упоминает Мнацаканову в своей статье о русской апофатической поэзии (АЗАРОВА Н. Апофатическая теология и/или апофатическая поэзия. // Топос. 29.05.2006. topos.ru/article/4707; июнь 2010 г.).

Иллюстрация – Азаровой. // Альчук А. / АЗАРОВА Н. 57577. Страницы не пронумерованы.

<sup>42</sup> Здесь напрашивается сравнение с пейзажными работами Мнацакановой. См., например, серии, выставленные в Галерее Альбертина в Вене. Копии этих работ имеются в библиотеке Хоутон Гарвардского университета. Кроме того, Хоутон располагает четырьмя большими пастелями, написанными в 2006 году (Houghton no. b \*2006M-7 и pf \*2006M-7).

картину, представленную в стихотворении. Изображение, соседствующее с этим стихотворением, имеет ярко выраженную текстуру: нитеподобные линии выходят за пределы рисунка, – что вообще характерно для иллюстраций к этому сборнику.

В стихотворении Альчук бросаются в глаза слоги, написанные заглавными буквами, в результате чего рождается игра слов (ПЕЛИ ИВЫ). Начиная со слова «заброшенность», означающего невнимание со стороны людей, поэт создает иную форму неуловимости: это не просто фигура, неразличимая на фоне пейзажа и небосклона, но сама земля, превращенная в знак того, чего не смогли совершить люди. По выразительности текстура сопровождающей стихотворение фотографии не уступает рисунку Лазарева, однако выразительность эта достигается исключительно за счет контраста между светом и тенью:<sup>43</sup>

заброшенности  
 знак неадаптированным  
 зияет  
 вширь услышан звон  
 сквозь млечный путь каПЕЛИ  
 прозрачные изИВЫ



На этой иллюстрации, как и на всех остальных черно-белых фотографиях Альчук в этой книге, явлены скорее тени предметов, чем сами предметы. В данном случае это тени, отбрасываемые ветвями дерева на землю, покрытую опавшими листьями или, возможно, мусором. Эти фотографии воспринимаются как репрезентации второго уровня и словно бы помещают нас в платоновскую пещеру, напоминая о том, что мы способны видеть только тени вещей, а не сами вещи. Иллюстрации Альчук полемически направлены против представлений о фотографии как о бескрылой репрезентации реальности. В ее фотоработах тени становятся знаками, указываю-

<sup>43</sup> Иллюстрация – Альчук. // Альчук А. / АЗАРОВА Н. 57577. Страницы не пронумерованы.



щими на предметы, обозначающими их, но никогда не являющимися самими этими предметами. Подобным же свойством обладают и иллюстрации Лазарева к стихам Азаровой, где никакие объекты не поддаются идентификации: кажется, что здесь изображены только смутные очертания, следы предметов.

У Азаровой и Лазарева есть и другие совместные проекты.<sup>44</sup> Стихотворения в одной из их совместных книг «Телесное-лесное» (2004)<sup>45</sup> немного схожи со стихами из сборника «57577». Они не ограничены формой *танка* и варьируются по длине, но каждое из них помещается на отдельной странице. Иллюстрации Лазарева наслаиваются на тексты, напоминая тем самым папиросную бумагу в книгах Сьюзан Хоу. Некоторые из этих рисунков-наслоений образуют рамку текстов, четко видимую на почти пустом пространстве страницы, другие же, накладываясь на текст, почти полностью скрывают его из виду. На приведенном ниже рисунке буквы видны частично, что соответствует теме стихотворения:

плоть про-ступила в  
простоте  
ло  
и-умер  
ло<sup>46</sup>



Выровняв строчки справа, Азарова создает плотную правую границу, которая воспроизводится на рисунке Лазарева. Это единственное стихотворение в книге, имеющее подобный формат. Смысловая структура текста выстраивается таким образом, будто движение, заданное первой строкой, замирает в конце, синхронно упоминанию смерти, в то же самое время демонстрируя зрителю смерть последнего слова. Еще одна деталь, выделяющая этот текст из других стихотворений сборника, – литерализация слова «тело» (фигурирующего в названии книги) в качестве именно плоти, а не лесов, облаков, деревьев или ветра, которые обычно присутствуют в стихах Азаровой и служат источником вдохновения для иллюстратора. Стилистика сборника в целом довольно сдержанная, и это стихотворение – одно из самых аскетических по выбору средств; тем не менее, Азарова позволяет себе параномастическую игру

<sup>44</sup> См. также: АЗАРОВА Н. Цветы и птицы: Стихи. М.: Логос-Гнозис, 2006; Буквы моря: Поэма-орнамент. М.: Издательство Руслана Элинина, 2008.

<sup>45</sup> АЗАРОВА Н. Телесное-лесное». М.: «Рик-Русанова», 2004.

<sup>46</sup> Там же. С.41-42.

слов (проступила / простоте, плоть, тело). Не пытаясь отделить ландшафт от человека, Азарова фигурально смешивает их, – и это стратегия, заданная в самом названии книги.

И все же где граница между человеком и окружающим пространством? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо вернуться к начальным тезисам статьи. Мне хотелось бы особенно пристально рассмотреть то, каким образом мотив преодоления границы получает зримое воплощение в текстах. Речь идет не только о границах между вербальным и визуальным (как можно было бы подумать), но также о различных способах, которыми поэты-визуалисты придают смысловую нагрузку пустому пространству, граничащему с текстом, и о том, как часто эти границы предстают у них не в виде запретительных ограничений, а в виде своего рода разделительных линий, которые становятся заметными лишь в момент их пересечения. Стоит упомянуть о том, что у Сьюзан Хоу есть книга под названием «Тайная история разделительной линии»<sup>47</sup>. У всех упомянутых поэтов есть подобные тайны, которые они нам раскрывают, каждая по-своему. Практически во всех текстах, о которых здесь шла речь, тем или иным образом преодолеваются национальные границы: например, Седакова описывает итальянские пейзажи и камни – наследие античного мира, а Альчук и Азарова используют поэтическую форму *танка*. Если же выйти за рамки упоминаемых в этой работе стихов, иностранные имена собственные и другие наименования будут встречаться еще чаще. Предприняв подобный поиск, мы обнаружим сборник Скалапино «Новое время»<sup>48</sup>, с его японским антуражем; большую поэму Хеджинян с русским названием «Охота»<sup>49</sup> (где действие происходит в Ленинграде); «Китайское путешествие» Седаковой<sup>50</sup>. Нельзя сказать, что этот факт сам по себе уникален и характерен исключительно для перечисленных авторов. Но все они используют вполне типичные для современной поэзии мотивы пересечения государственных и языковых границ, подрывая нашу приверженность национальным литературным традициям и заставляя нас следовать за ними вглубь неизведанной территории. Наконец, последний вопрос: какую роль на этой новой территории играет гендерная идентичность?

---

<sup>47</sup> HOWE S. The Secret History of the Dividing Line. В кн. Frame Structures: Early Poems, 1974-1979. New York: 1996, New Directions. С.87-122.

<sup>48</sup> SCALAPINO L. New Time. Middletown, Ct.: 1999, Wesleyan University Press.

<sup>49</sup> HEJINIAN L. Oxota: A Short Russian Novel. Great Barrington, Ma.: 1991, The Figures.

<sup>50</sup> СЕДАКОВА О. Стихи. С.269-286.

#### 4. Как видят женщины

Традиционно женщина воспринимается скорее как объект, нежели как субъект наблюдения. Женщины, занимающиеся визуальной поэзией, нарушают подобные ожидания. Много лет назад Лора Малви опубликовала получившую большой резонанс работу о женщине в кинематографе – «Визуальное удовольствие и нарративное кино»<sup>51</sup>. В статье доказывалось, что кинематограф рассчитан на потенциального потребителя-мужчину, которому доставляет удовольствие наблюдение за движущейся на экране женщиной.<sup>52</sup> Идеи Малви о том, что взгляд зрителя – это мужской взгляд и что женщина в классических голливудских фильмах превращается в объект, оказали огромное влияние на позднейшие *cultural studies*. Малви задала важную культурную модель, которая впоследствии была существенно модифицирована такими феминистками, как Кэрол Кlover, однако до сих пор остается актуальной, равно как и категоричное заявление Жака Лакана о том, что женщины как таковой не существует.<sup>53</sup> Любая модель диагностики культурной ситуации, выделяющая гендер в качестве атрибута власти, может быть подвергнута критике как эссенциалистская и слишком общая. Тем не менее, обращение к гендеру все же является правомочным. До тех пор, пока гендер имеет культурное значение, он всегда будет связан с восприятием и осуществлением отношений власти в обществе; иначе говоря, женское и властное начала будут по-прежнему находиться в обратной пропорциональной зависимости (даже если это только миф, т.е. нечто определяющее если не наши действия, то по крайней мере наш образ мыслей). Женщин, выносящих свои художественные творения на суд общества, всегда будут рассматривать как женщин (пусть даже это будет проявляться в каком-то определенном аспекте или в определенный момент времени). Остановимся на том, что это значит – когда тебя *рассматривают* как женщину.

В этом смысле изобразительное искусство, как и визуальная поэзия, несут в себе особый вызов для женщин. Когда женщина, занимающаяся словесным творчеством, переходит к визуальному материалу, она, пожалуй,

---

<sup>51</sup> MULVEY L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. // FEMINIST FILM THEORY: A Reader. Ed. by Sue Thornham. New York: NYU Press, 1999. С.58-69.

<sup>52</sup> Это эссе Лоры Малви было первоначально напечатано в 1970-е годы и с тех пор неоднократно переиздавалось. Мне бы не хотелось, чтобы у читателя создалось впечатление, будто визуальная поэзия – сфера исключительно женская. Много интересного в этой области делается и мужчинами: на ум приходят бпНикол (bpNichol) и Стив Маккэффри (Steve McCaffery), на русском языке – Сергей Бирюков и Андрей Сен-Сеньков.

<sup>53</sup> См. CLOVER C. Her Body, Himself: Gender and the Slasher Film. // Representations. 1987. No.2. С.187-228; LACAN J. Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole freudienne. Ed. by Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. New York: Norton, 1985.

рискует. Безусловно, женщине, решившейся заявить о том, как она видит мир, потребуется определенная доля бесстрашия. Такого бесстрашия, какое было у Анны Альчук, когда она решила принять участие в выставке «Осторожно, религия!», проходившей в Москве в 2003 году.<sup>54</sup> Или такого, как у Сьюзан Хоу, доказывавшей, что не только стихи, но и письма Эмили Дикинсон должны быть опубликованы с авторскими знаками препинания и разбиением на строки и что это поможет лучше понять всю радикальность творчества Дикинсон. Однако что же составляет радикальную природу женской визуальной поэзии в целом? Может быть, вопиющие нарушения правил синтаксиса и словообразования? Этот аргумент относится к разряду формальных и тем самым вполне убедителен, поскольку бросает вызов традиционным качествам поэзии – ее формам, ее референциальности, тому, как новые стихи создаются на основе известных принципов. Возможен и альтернативный вариант – обратить внимание на радикальные перспективы самого видения, зрительной способности как таковой. Именно на этом будет построена заключительная часть статьи.

Стихотворение, о котором пойдет речь, сочетает необычайное дерзновение визуальной образности с предельной риторической сдержанностью. Мы возвращаемся к сборнику Ольги Седаковой «Стелы и надписи», в котором есть текст под названием «Госпожа и служанка»: рассказ о двух женщинах и зеркале кажется вначале очень простым, однако эта простота обманчива. Словарь стихотворения чрезвычайно лаконичен; какие бы то ни было словесные украшения практически отсутствуют. Одна из женщин – госпожа – рассматривает, впрочем, не словесное, а материальное украшение. Когда поэт предлагает нам увидеть в двух женщинах некое сходство, стихотворение делает первый шаг к смысловому усложнению:

### ГОСПОЖА И СЛУЖАНКА

Женщина в зеркало смотрит: что она видит – не видно;  
вряд ли там что-нибудь есть. Впрочем, зачем же тогда  
любоваться одним и гадать, как поправить другое  
той или этой уловкой? зачем себя изучать?

Видно, что-то там есть. Что-то требует ласковой мази,  
бус и подвесок. Молча служанка стоит  
в ожидании просьбы, которой она не исполнит.

Да, мы друг друга ни разу не поняли. Это понятно.

Это было нетрудно.

Труднее другое: мы знали  
всё о каждом. Всё, до конца, до последней  
нежной его бесконечности.

Не желая, не думая – знали.

Не слушая, знали

<sup>54</sup> Документы, связанные с этим скандалом, можно посмотреть на сайте музея А. Сахарова: [http://www.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion\\_notabene/](http://www.sakharov-center.ru/museum/exhibitionhall/religion_notabene/) (декабрь 2011 г.).

и обсуждали в уме его просьбу, с которой он к нам  
не успел обратиться и даже подумать. Еще бы.

Просьба одна у нас всех;

ничего-то и нет кроме этой

просьбы.<sup>55</sup>

Простейший перечень совершенных действий здесь бесконечно усложнен добавлением перечня действий подразумеваемых, но не совершенных. Позитивные проявления умственной и душевной деятельности человека – видеть, смотреть, любоваться, гадать, изучать себя, ожидать, понимать, обсуждать, думать – имеют в стихотворении меньше веса, чем действия отрицаемые: не исполнить просьбы, не понять, не желать, не думать, не слушать, не успеть обратиться с просьбой. Эти пары – действия и их отсутствие – первая форма дублирования в стихотворении, своего рода прелюдия к дальнейшему умножению образов видения. Эти отрицательные действия становятся «теневыми» глаголами, они мерцают позади действий видимых, как будто прячась в глубинах зеркала. Примечательно, что это не неудачные попытки действий, а, скорее, сознательный отказ от действия, – удивительный в своем упрямстве жест непослушания.

Мотив упрямства обыгрывается здесь многократно, разными способами. Зачем изучать себя в зеркале, если там ничего не видно? Зачем ожидать просьбы, которую не исполнишь? И, пожалуй, в еще большей степени идею упрямства воплощает череда почти иррациональных высказываний о самой сцене, по мере ее развертывания. В самом деле, как может спокойная констатация «Да, мы друг друга ни разу не поняли» вести к еще более спокойному, снисходительно-обескураживающему «Это понятно» или «Это было нетрудно»? Как можно заявлять о взаимном непонимании, добавляя затем как само собой разумеющееся: «мы знали / всё о каждом», – впоследствии усиливая его вдвойне эмфатическим: «Всё, до конца, до последней / нежной его бесконечности», – и завершая все это словами: «Не желая, не думая – знали. / Не слушая, знали»? Знание возможно там, где невозможно понимание. Знать – трудно, понимать – просто, но невозможно.

Загадывая нам эту головоломку, где сплелись простота и сложность, стихотворение вновь сопоставляет знание и видение. Поначалу видение кажется простейшим из возможных действий (женщина смотрит в зеркало, поэт смотрит на стелу), но в итоге оборачивается бесконечным ветвлением мимолетно меняющихся интерпретаций. Попадает ли хоть какой-то элемент этого текста в сферу положительного знания? Со слов автора известно только, что существует всепроникающая просьба другого и что эта просьба – одна у всех нас. Но кому это известно? Еще одна головоломка.

В заглавии названы госпожа и служанка – две женщины, разительно отличающиеся по своему положению в иерархии власти. Не удивительно ли,

<sup>55</sup> СЕДАКОВА О. Стихи. С.243.

что основное внимание сосредоточено на служанке, а не на госпоже: «Молча служанка стоит / в ожидании просьбы, которой она не исполнит». Почему особо подчеркнуты ожидание и отказ? Объяснения, по всей видимости, ждать не приходится: душа служанки непроницаема, и следующая фраза как раз посвящена тому, как невозможно понять другого (подобного рода обобщающие утверждения, обычно выступающие в метапоэтической функции, весьма характерны для цикла «Стелы и надписи»). Вместе с тем, другой может стать объектом наблюдения, каковым и является в этой сцене служанка, с ее отказом служить, завораживающим поэта. В каждом стихотворении этого цикла воспроизводится одна и та же ситуация: поэт вглядывается в полустершееся изображение, пытаюсь понять его смысл и всякий раз сосредотачиваясь на детали, на первый взгляд незначительной. Седакова часто привлекает наше внимание к тривиальному, к едва различимому, избегая расстановки неуместно резких акцентов. Ее сила – именно в этой способности мягко распределить внимание читателя и направить его взгляд в нужную сторону. Это странным образом напоминает обнаруженную Т.Дж. Кларком особенность Пуссена – способность создавать «тщательную однородность незаметного»<sup>56</sup>.

Вот первый и едва ли не самый поразительный урок, касающийся видения, который можно извлечь из этого стихотворения: глаз должен учиться фокусироваться на том, что кажется незначительным и в своей незначительности порой достигает невидимости. Выражаясь языком стихотворения, надо увидеть служанку. Однако стремление видеть неявленное пронизывает весь текст. Госпожа – а вместе с ней и поэт – смотрят в зеркало, приходя к простодушному умозаключению: «Видно, что-то там есть». И вновь радикальность жеста скрыта за внешне непоэтической фразой, состоящей из простейших слов повседневного языкового обихода. Это предложение воспроизводит риторическую структуру всего стихотворения, с его повторами, с круговым возвращением к одним и тем же словам, смакованием их, произнесением их во второй, в третий раз. Слово, звучащее настойчивее всего и повсеместно резонирующее, – «просьба», как будто одного его повторения достаточно, чтобы перед нами раскрылся весь диапазон перспектив, охватывающих и душевный, и духовный, и материальный мир.<sup>57</sup> Все мыслимые просьбы, всё, чего только могла бы потребовать госпожа от своей служанки, – всё это ничто по сравнению с эмоциональными и духовными «просьбами» и нуждами, составляющими существо нашей жизни.

---

<sup>56</sup> CLARK T.J. *The Sight of Death: An Experiment in Writing*. New Haven: 2006, Yale University Press. С.39.

<sup>57</sup> Это стихотворение было прекрасно проанализировано в контексте философии Хайдеггера и теории объектных отношений Винникотта в диссертации Мелиссы Фойерштейн (FEUERSTEIN M. *Object Poems*. Ph.D. Dissertation. Harvard University, 2006).

Как связана «просьба» с видением? Думается, двумя способами. Во-первых, в стихотворении звучит просьба посмотреть, увидеть, исходящая от мира. Во-вторых, чтобы увидеть, мы должны освободиться от просьб других, но в то же время осознать, что другой – или другая – всегда обращается к нам своей просящей стороной. Последнее обстоятельство возвращает нас к служанке, стяжавшей колоссальную власть – власть настолько безграничную, что она захлестывает все остальные речевые акты стихотворения. Начиная с момента, когда служанка не исполняет просьбу госпожи, каждая строка (возможно, как и в большинстве стихотворений цикла, совпадающая с точкой зрения поэта) может быть прочитана как мысли служанки. Не она ли вздыхает о взаимном непонимании, не она ли говорит, что это «нетрудно» и что по-настоящему трудно – слишком много знать? Кто же знает о господах больше, чем слуги – молчаливые наблюдатели? И значит, в их власти догадаться, в чем состоит просьба, еще до того, как господин выговорит ее. Это объясняет спокойную уверенность служанки в том, что просьба уравнивает нас всех и что мы все стоим, готовые произнести ее, выразить наши нужды и потребности.

Итак, «просьба» в первом смысле – это некая помеха видению: чтобы увидеть (а в действительности – чтобы начать говорить), мы должны отбросить просьбы других. Но есть и иной смысл, в некотором роде противоположный. Мир – включая населяющих его людей – приступает к нам с просьбой увидеть его. Душа должна проделать работу, отфильтровать самые громкие, самые настоящие просьбы, освободив место для того, что кажется тривиальным, второстепенным, или попросту невидимым. Это та работа, которую возлагает на нас стихотворение, сведя вместе двух женщин – госпожу и служанку, – благодаря чему такое видение оказывается возможным. Повседневная сцена, в которой госпожа прихорашивается перед зеркалом, становится откровением, где нужды и взаимные просьбы людей материализуются у нас на глазах.

Для госпожи зеркало – объект, отвлекающий внимание и, возможно даже, искажающий реальность. Зеркало рассказывает ей историю, привлекает ее внимание к дефектам внешности, заставляя прибегать к украшениям и мазям. Но история лжет, что доказывает пример служанки, не нуждающейся в украшениях и косметических средствах. Прежде чем эти две женщины смогут сказать, что им известно и что неизвестно, что понятно и что непонятно, в стихотворении должно возникнуть пространство, в котором зеркало наконец исчезает и его отражающая способность становится неактуальной. Зеркало должно стать пустым, иными словами – женщины должны оказаться в таком пространстве, где они будут недоступны для взора и сами станут наблюдателями. Они должны освободиться от состояния предвосхищения чужого взгляда, подобно тому, как служанка должна освободиться от просьбы госпожи, которая, в свою очередь, освобождается

от бремени навязчивого изучения себя. Только тогда они могут открыться внешнему миру и сделать шаг к знанию, пониманию и собственно видению.

Женская визуальная поэзия открывает нам то, что можно увидеть не раньше, чем сами женщины перестанут быть объектами чужого видения. Чтение текстов Седаковой, Хеджинян, Скалапино, Хоу, Азаровой и Альчук открывает столь широкий спектр возможностей женского письма, что напоминает открытое море – еще один образ из стихотворения Седаковой «Женская фигура»<sup>58</sup>. Чтобы представить себе это открытое пустое пространство, его не стоит заполнять плодами собственного воображения – надо попытаться увидеть силу этой пустоты, ее красоту и логику. Эта открытость, заметим, и есть пространство, лишенное всяческих границ.

Почему именно женская поэзия обладает видением, проходящим поверх этих границ?<sup>59</sup> Возможно, потому что изначально именно на женщину налагается слишком много ограничений. В этом состоит традиционный феминистский (да и не только) аргумент: из положения полного бесправия открываются такие углы зрения, которые более привилегированному субъекту даются с великим трудом.<sup>60</sup> Развивая эту логику, добавим, что, будучи объектом видения, можно узнать нечто важное о границах поля зрения. Возникающая в итоге эпистемология придает женской поэзии особую остроту взгляда: не утрачивая особенностей зрения, свойственных женщинам вообще, они обретают способность видеть дальше и глубже.<sup>61</sup> И этой привилегии у них не отнять.

---

<sup>58</sup> СЕДАКОВА О. Стихи. С.241.

<sup>59</sup> Говоря об этом, я продолжаю (и надеюсь развить) тему, затронутую в эссе СКИДАН А. Сильнее урана. // Воздух. 2006. №3. С.153-169.

<sup>60</sup> См., например: DISCOVERING REALITY: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science. Ed. by Sandra Harding and Merrill B. Hintikka. Second Edition. Dordrecht <Netherlands>; Boston: Kluwer Academic Publishers, 2003. Впервые опубликовано в 1983 г.

<sup>61</sup> Поэты, упомянутые в этой статье, безусловно, придерживаются различных взглядов в отношении затронутых нами эксплицитно феминистских вопросов. Надо сказать, что сегодня российских женщин-поэтов уже не так коробит ярлык «феминизма». Журнал «Воздух» опубликовал комментарии семи из них на тему «женской поэзии» вскоре после того, как в этом же журнале было напечатано эссе Скидан. Позиции были обозначены весьма четко, начиная с высказывания Елены Фанайловой, которая на вопрос о том, существует ли женская поэзия, ответила: «Конечно» (ФАНАЙЛОВА Е. «О женской поэзии». // Воздух. №4. 2006. С.154-162). Одним из респондентов была Анна Альчук. См. также интересное собрание интервью Альчук с пятнадцатью женщинами – учеными, поэтами и художниками: «Скрытый» феминизм или что «чрезвычайно портит имидж» (Альчук А. Противостоять на своем. СПб.: Алетейя, 2009. С.136-165). Азарова также участвовала в этом опросе. Вопреки пафосу своих респонденток, отказывающихся оперировать понятием «феминизм», Альчук определяет их позицию как «скрытый феминизм». Возможно, одна из целей визуальной поэзии состоит в том, чтобы сделать видимым то, что скрыто. А это, как учит Фрейд, все равно неизбежно.





Ренета В. Божанкова (София)

## Русская поэзия в интернете – имена, формы, места пребывания

«По сети сияющей паутины...»<sup>1</sup>  
«Есть места, где никогда не бывает дождя»<sup>2</sup>

Культура, создаваемая в глобальной сети интернета, будучи явлением последних двух десятилетий, подготовлена предыдущими стадиями мирового развития модернизма и постмодернизма. Представляя собой новую среду существования литературы, она не только воспринимает, но и модифицирует черты этих периодов, такие, как игровое отношение к ценностям прошлого и повышенное внимание к любой новации, одинаковая восприимчивость к иерархизации и эклектике. Хотя глобальный характер сети – бесспорная ее характеристика, региональные и национальные факторы сказываются все осязаемее на многоязычном обмене информацией, на распространении объектов культурной традиции и новаторства. Именно развитию процессов в региональных зонах интернета продуктивнее всего уделять внимание, так как там на относительно ранней стадии и одновременно очень четко проявлены процессы, которые могут оказаться будущими доминантами в соответствующих секторах сети.

Уточнение культурного статуса и применимой терминологии неизбежно всегда в начале рассмотрения такого динамического и пребывающего в статусе *новизны* уже второе десятилетие явления, как литература в интернете. Проблематика научных дискуссий связана и с поэзией в электронной форме, при том эти дискуссии ведутся на всех языках в сети и, в сущности, пользуются глобальными аргументами, учитывая в разной мере их локальные репрезентации. По этой причине некоторые из нижеследующих утверждений могут показаться не полностью соответствующими русской литературной ситуации, поскольку теоретическое их осмысление представлено в литературоведческих и культурологических метатекстах, созданных западноевропейскими и американскими исследователями. С другой

---

<sup>1</sup> См. стихи «Внезапно голос...». // БОБЫШЕВ Д. Звездоречь. Стихи. // Новый Мир. 2004. №5. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/5/bob3.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/5/bob3.html) (20.09.2010 г.).

<sup>2</sup> LEONT'EV A. Ленивый Пингвинец (блог [greenogr](http://greenogr.com); 1-го января 2010 г.). // <http://greenogr.livejournal.com/207530.html> (20.09.2010 г.).

стороны, критическое рассмотрение реальных сетевых объектов (в нашем случае – поэтических текстов) осуществляется преимущественно русскими исследователями, чьи мнения могут быть и воодушевленно позитивными (как в момент оформления силуэта сетевой литературы в начале 21 века), и скептическими, и негативными вплоть до утверждения, что русской сетевой поэзии нет<sup>3</sup>. Однако, принимая во внимание постоянно возрастающие объем и скорость обмена информацией онлайн, а также в результате исследования процессов развития русскоязычного и вообще кириллического сегмента интернета на протяжении пятнадцати лет, позволим себе утверждать, что дигитальные произведения, созданные с разной степенью профессионализма, творческой оригинальности и с разнородными авторскими интенциями, существуют и находят своих читателей, зрителей, слушателей онлайн. Так они превращаются в точки сгущения для создания новых групп и обществ, которые, в свою очередь, создают свои доводы при доказательстве исследовательских гипотез. Именно такова позиция О. Аронсона, обратившего внимание на массовое производство стихов в сети и сформулировавшего ряд вопросов, среди которых особо отчетливо звучит следующий:

Как относиться к этому бесконечному и явно избыточному потоку слов, ритмов и рифм, живущих какой-то собственной жизнью, составляющему важную часть нынешнего электронного общения?<sup>4</sup>

Аронсон задает обобщающий вопрос о статусе интернет-поэзии как явления литературного характера, подчеркивая, что она даже не участвует в процессах создания и воспроизводства массовой литературы<sup>5</sup>, но, с другой стороны, обнаруживает, что интернет-поэзия, пользуясь «конкретными

<sup>3</sup> Позицию «убежденного отрицания», однако, можно объяснить (а в некоторой степени и оправдать) одним из особенно характерных парадоксов web 2.0., отмечаемых в ряде социологических исследований интернета, а именно: все более возрастающая персонализация ведет к специфической микро-сетевой привязке и к следовавшей за ней изоляции – находясь в сети почти круглосуточно, можно ни разу не встретить мнения, отличного от своего, как и вообще явлений иных сфер бытия. Сеть приспосабливается к нашим личным меркам и мыслительным формам, и сервис поставляет не только востребованное, но и желаемое. С такой корректировкой следует воспринимать и все наши нижеследующие наблюдения.

<sup>4</sup> АРОНСОН О. Народный сюрреализм. (Заметки о поэзии в Интернете). // Синий диван. 2006. Вып. 8. <http://www.polit.ru/research/2006/08/04/aronson.html> (20.09.2010 г.).

<sup>5</sup> «Интернет-поэзия интересна именно тем, что, будучи включенной в режим массовой коммуникации, она не участвует в политике воспроизводства образов и клише. Перед нами настоящее множество разнородных сингулярных стихотворных жестов, в хаосе которых нет никакого *общего* направления и цели. И в этом поэтический народ не есть та масса, которая стала субъектом потребления современных медийных образов. Поэтический народ – множество непотребительского действия» (АРОНСОН О. Народный сюрреализм).

материальными стихотворными машинами (людьми или программами)»<sup>6</sup>, создает тексты, подобные тем, о которых мечтали сюрреалисты.

Отказ сетевой поэзии в праве на существование, изменение культурного регистра, в котором значится интернет-стихотворчество, проявление поэзии в разных словесных практиках киберкультуры, буквальное ее распыление в сетевых проектах всевозможных жанров – это те явления, которые можно констатировать, прослеживая дискуссии в русском сегменте сети и в литературной периодике. Описанная ситуация заставляет стремиться к упорядочению разрозненных фактов или, по крайней мере, к определению границ явления. Особенно важно при этом, утверждая или отрицая относительно суверенное существование интернет-поэзии, быть убежденным в тождестве исследуемого объекта. В связи с этим необходимо остановиться на *терминах*.

В исследованиях, посвященных поэзии в интернете, «дигитальная» – одно из наиболее часто употребляемых определений; за ним цепочкой тянутся «электронная»<sup>7</sup>, «техногенная», «сетевая», «кибер»<sup>8</sup>-поэзия, и каждое из этих определений связано с теорией, академическим авторитетом или с особенно успешным и многолетним сетевым проектом. Катерина Давинио, итальянская поэтесса, куратор, исследователь культуры, предлагает говорить о «технопоэзии», имея в виду очень широкий круг поэтических произведений, созданных при помощи разных технологий: кино, телевидения, компьютера, интернета, голограммы.<sup>9</sup> Поэт Эдуардо Кац в своих ранних работах считал, что следует пользоваться словосочетанием «поэзия новых средств массовой информации» (new media poetry).<sup>10</sup> Через 10 лет он уже предложил говорить о «медийной поэзии» (media poetry), в которой имеют место такие тенденции как «дальнейшая миниатюризация» и «дополнительная медийная конвергенция».<sup>11</sup>

Перечисленные термины ограничивают возможные значения и позволяют очертить круг рассматриваемых явлений. Так, *электронная / дигитальная* поэзия не обязательно сетевая; *киберпоэзия* связана как с киберкульту-

---

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> GLAZIER L.P. Digital Poetics. The Making of E-Poetries. University of Alabama Press, 2001. // <http://epc.buffalo.edu/authors/glazier/dp/> (20.09.2010 г.).

<sup>8</sup> ZERVOS K. The Virtualization of Poetry and Self. // e-poetry 2007, Université Paris. <http://epoetry.paragraphe.info/english/papers/komminos.pdf> (20.09.2010 г.). FUNKHOUSER C. Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959–1995. University of Alabama Press, 2007.

<sup>9</sup> DAVINIO C. Tecno-Poesia e realtà virtuali (Techno-Poetry and Virtual Realities). Mantova: Sometti, 2002. // <http://xoomer.virgilio.it/kareninazoom/daviniobook.htm> (20.09.2010 г.).

<sup>10</sup> См. сайт Эдуардо КАЦ: <http://www.ekac.org/> (27.10.2010 г.).

<sup>11</sup> КАС Е. Introduction. // MEDIA POETRY: an International Anthology (2nd ed.). Ed. by E. КАС. Bristol: Intellect, 2007. С.7 (здесь и далее перевод цитат мой – П.Б.).

рой, которая может быть шире и вне сетевых информационных полей, так и с литературным образом киберпространства, созданным в киберпанк-романе У. Гибсона "Neuromancer" и переросшим в реализованную фантазию виртуального мира. В узком смысле к киберпоэзии относят только произведения, тематически ориентированные на жизнь в виртуальной реальности.<sup>12</sup> Следует также разграничивать употребление определений *дигитальная* и *дигитализированная*, отражающих место и способ порождения текста, создаваемого дигитальным способом или воспроизведенным в дигитальной форме после печатной или рукописной фиксации. Цитируя исследование Р. Симановски и адаптируя его положения к своей теме, Э. Шмидт предлагает разграничивать дигитальную, дигитализированную и сетевую литературу и, соответственно, поэзию.<sup>13</sup> Это разграничение, однако, постепенно заменяется в литературной критике более общим противопоставлением: *сетевая поэзия* и *интернет-поэзия*. Такие определения оказываются предельно емкими и потому подходящими для обозначения разноформатных стихотворных произведений и продуктов.<sup>14</sup>

*Жанры и формы* проявления дигитальной поэзии, по консенсусному мнению исследователей и киберкультуры, и современной литературы, вос-

<sup>12</sup> Наблюдения над тематизацией интернета в поэзии, в сети же созданной, как и поэтические рефлексии над самим процессом творчества в компьютерной среде, обнаруживают поэтические тексты-отражения виртуального мира извне, из оффлайна, и почти графоманское, внутреннее поэтическое видение сети. Подобное разграничение действительно и для русской литературы, но оно могло бы быть объектом отдельного исследования. Приведем лишь показательную реплику одного киберавтора, использующего «ник» Оська в форуме "Zone Of Experience": «Это киберпоэзия... для тех, кто вырос на операционках с текстовой оболочкой, для тех, кто помнит, что такое Фидо и дос. Для тех, кто живет в интернете... Это просто ностальгия по первым строчкам кода, по убитому времени, когда сутками смотришь только в монитор, забывая о реальности. Для того, чтобы понять стишок, не надо быть великим программистом, надо просто быть в глубине души киберпанком, пусть и не признаваться в этом» (ОСКА, "Zone Of Experience", 30.03.2008. // <http://zox.ru/forum/showthread.php?t=744> (27.10.2010 г.).

<sup>13</sup> Шмидт Э. Буквальная (не)движимость. Дигитальная поэзия в РуЛиНете. // Russian Literature. 2005. Vol.LVII. С.423-440. Здесь: с.428. (= <http://www.netslova.ru/schmidt/digital.html>; сетевая публикация – 1 ноября 2006; 27.10.2010 г.).

<sup>14</sup> Ю. Ракита предложил: «В самом широком смысле под сетевой поэзией следует понимать всю совокупность текстов (а равно и совокупность авторов), уже опубликованных и продолжающих публиковаться на различных литературных и поэтических сайтах во всемирной сети Интернет (далее – просто "сеть")» (РАКИТА Ю. «Кремниевый век» сетевой поэзии. // Октябрь. 2003. №4. С.175-187. Здесь: с.175. Курсив автора. // <http://magazines.russ.ru/october/2003/4/rakita.html>; 20.09.2010 г.). М. Галина, синонимически употребляя термины «сетевая поэзия» и «интернет-поэзия», выделяет в них следующие характеристики: «Признак такой литературы в первую очередь – оперативность и обратная связь. <...> настоящая интернет-литература – это гипертекст, в создании которого принимает участие множество авторов» (ГАЛИНА М. Арахна. // Знамя. 2008. №4. С.228-230. Здесь: с.228. // <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/3/ga27.html>; 20.09.2010 г.).

ходят к практикам как авангардистов начала 20 века, так и поставангардистов. В связи с этим Э. Шмидт пишет:

Движущиеся слова, танцующие буквы, динамические взрывы текста – таков был арсенал приемов, которыми литераторы и художники русского авангарда в начале 20-го века пользовались в своей борьбе против неподвижности и окаменелости нормированного литературного языка <...>. Сегодняшние художники слова в так называемых "новых" медиа, благодаря цифровой технологии, распоряжаются куда более широким спектром приемов для реализации давних мечтаний литературы.<sup>15</sup>

Сошлемся еще на мнение, высказанное Н. Маршалкович:

Родись Маяковский, Бурлюки, Хлебников, Маринетти на 100 лет позже, можно себе представить, с каким восторгом они отнеслись бы к возможностям компьютера, а тем более Интернета.<sup>16</sup>

Изучение цифровой поэзии вошло уже в свою академическую фазу, в которой появляются такие углубленные и пространные исследования и описания явления в исторической перспективе, как книга «Предысторическая цифровая поэзия. Археология форм» К. Фанкхаузера<sup>17</sup>, исследовательский вебсайт Д. Джонстона<sup>18</sup>, посвященный хронологии развития цифровой поэзии, или очерк К. Бриллиенберг Уорф, в котором, между прочим, сказано о трансформациях цифровой поэзии:

Слова становятся похожими на краски, краски – на слова, тексты – на здания и пространства, звуки слышны в пространстве – такие контаминации восходят не столько к утопическим видениям Вагнера о единстве искусств, сколько к авангардистским экспериментам <...>.<sup>19</sup>

Информационные и коммуникационные технологии последних десятилетий 20 века привели к развитию новых форм поэзии и, что не менее важно, позволили текстовой культуре получить, пусть и на короткое время, реванш в соревновании с визуальной культурой. По такой технологии в научных исследованиях и обзорах даются и многочисленные *классификации* сетевой поэзии. Н. Бахлейгнер, например, рассматривает несколько разновидностей: гиперпоэзию (лабиринтные структуры, созданные на основании гиперссылок), визуальную поэзию (унаследовавшую приемы кон-

<sup>15</sup> ШМИДТ Э. Буквальная (не)движимость. С.423.

<sup>16</sup> МАРШАЛКОВИЧ Н. Аргентинские футуристы эпохи киберкультуры. // Text Only. 2000. №4. <http://www.vavilon.ru/textonly/issue4/march.htm> (27.10.2010 г.).

<sup>17</sup> FUNKHOUSER C. Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959-1995. University of Alabama Press, 2007.

<sup>18</sup> JOHNSTON D.J. Digital Poetry Overview. A chronology of digital poetry's ancestors and contemporaries. (July 14th, 2008 – March 27th, 2010). // <http://glia.ca/conu/digitalPoetics/prehistoric-blog/> (27.10.2010 г.).

<sup>19</sup> WURTH K.B. Multimediality, Intermediality, and Medially Complex Digital Poetry. // Review of Literatures of the European Union. 2006. №5. С.1-18. // [http://www.rilune.org/mo-no5/3\\_brillenbug.pdf](http://www.rilune.org/mo-no5/3_brillenbug.pdf) (27.10.2010 г.).

кретистской поэзии, использовавшей «материал» букв и знаков), кинетическую поэзию, поэзию, сгенерированную программой.<sup>20</sup> Черты сходства с этими разновидностями обнаруживаются в перечне разновидностей сетевой поэзии, упоминаемом Л.П. Глэзиером<sup>21</sup>: гипертекст, визуальная и кинетическая поэзия, произведения в программируемой среде. К. Давинио, используя более широкое базовое название «технопоэзия», детализованно и в различных комбинациях представляет такие жанровые подразделения, как визуальная поэзия, гипертекст, гипермедийная поэзия, CD-ROM, e-mail, SMS-поэзия, коллективное творчество, нет-поэзия и т.д.<sup>22</sup> Постмодернистская манера каталогизировать, создавать таблицы, списки, перечни, алфавитные ряды объектов прослеживается и в научных текстах о киберкультуре, и, поскольку в области поэзии есть возможность более тонко разграничить жанры и поджанры, рассмотренные авторы придерживаются этой линии, постоянно предлагая все новые и новые классификации.

Русскоязычный сегмент сети позволяет по-своему классифицировать поэтические произведения. Во-первых, имеется в виду огромное количество дигитализированных поэтических текстов, перекочевших из печатной зоны литературы в электронную. В них, кроме легкости доступа и скорости анализа текста, многие авторы не находят существенных отличий от додигитальной эпохи. Впрочем, хотя эти тексты статичны и двумерны в своей классической форме, изменившийся контекст уже радикально меняет восприятие, а виртуальная трехмерность может заметно влиять на рецептивные каналы. Отсюда – особое внимание, уделяемое «местонахождению» дигитальной поэзии. Во-вторых, различия в новых технологических формах поэзии обычно несущественны для конвенционального литературоведения, так как в формах нет-арта, например, они являются синкретическими экспериментальными произведениями, и, хотя постмодернизм приучил современных критиков к этой азбуке новаций, они неохотно признают электронные поставангардистские работы проявлением искусства поэзии.

Назовем несколько авторских работ и практик, к которым применимы определения *сетевой*, *дигитальный* и *кибер* и которые находим чаще всего в поэтических рубриках на сайтах и порталах литературного и культурного характера. Работы Георгия Жердева и его соавторов представляют собой экспериментальное, технологически моделированное, чаще коллективное творчество поэтов и художников / аниматоров, в котором можно найти и

<sup>20</sup> BACHLEITNER N. The Virtual Muse. Forms and Theory of Digital Poetry. // THEORY INTO POETRY: New Approaches to the Lyric by E. Mueller-Zetzelmann and M. Rubik. Amsterdam / New York: Rodopi, 2005. С.303-346. Здесь: с.303.

<sup>21</sup> GLAZIER L.P. Digital Poetics. The Making of E-Poetries. University of Alabama Press. 2001. // <http://epc.buffalo.edu/authors/glazier/dp/> (27.10.2010 г.).

<sup>22</sup> DAVINIO C. Tecno-Poesia e realtà virtuali (Techno-Poetry and Virtual Realities).

флэш-поэзию, «слайд-шоу» и мультимедийные работы, а в некоторых из них текст – только факультативный компонент («Буквально», «Чита-Иркутск-Петербург-Москва. Записки», «В метро и снаружи», «Сонеты»)<sup>23</sup>. Эти новые произведения созданы на основе постоянного и продуктивного взаимодействия вербального с визуальным, когда сознание воспринимающего должно их сравнивать и сталкивать, прорываясь к смыслу и воспринимая даже его мелькнувшую тень как заслуженную награду. Удовольствие и игра, удивление и недоумение – постоянные спутники читающих или просматривающих такие произведения, как, например, «Знаки» Ивана Левенко<sup>24</sup>.

Поэзия другого автора, Дмитрия Авалиани, демонстрируя возможности многообразной динамизации и метаморфизации текста в сети, возможна и офлайн. Она не дигитальна по рождению, но техно-среда дала ей свободу и естественность, так что динамическое воплощение «визуальных палиндромов», озаглавленных «Листовертня», как и его «Анаграммы», «Зодиак», «Календарь» стали одним из самых известных примеров авангардистских сетевых работ.<sup>25</sup>

Елена Кацюба – один из авторов дигитальной поэзии, чей жанровый список изобилует как изобретениями классического авангарда, так и техно-приложениями (проекты «Палиндронавтика», «Изо-стихи», «Стихийные мутации», «Фотопалиндромы», «Закат-палиндром»). Все их Е. Кацюба обозначает словосочетанием «лингвистический реализм», подчеркивая тем самым работу со словом, всегда заново слагаемом в сознании и всегда являющимся уникально-индивидуальным: «А сам текст складывается в момент произнесения, обвиваясь, словно лоза, вокруг буквы Р»<sup>26</sup>. Лучшей иллюстрацией творческих принципов поэтессы служит ее «Манифест», «процитированный» в статье С. Бирюкова «Поэзия: модули и векторы. Словариум Елены Кацюбы»<sup>27</sup>:

<sup>23</sup> Георгий Жердев на сайте «Сетевая словесность». // <http://www.netslova.ru/zherdev/> (27.10.2010 г.).

<sup>24</sup> Проект «Сетевая словесность», раздел «Кибература». // <http://www.netslova.ru/levenko/znaki.html> (27.10.2010 г.).

<sup>25</sup> Работы Д. Авалиани доступны на сайтах:

<http://panda.ispras.ru/~igor/avaliani/avaliani/titul.html>;

<http://www.vavilon.ru/texts/avaliani0.html>;

<http://www.rvb.ru/np/publication/01text/19/01avaliani.htm> (27.10.2010 г.).

<sup>26</sup> КАЦЮБА Е. Лингвистический реализм, или множество мгновений по имени «Я». (Патерик). // Интернет-журнал «Пролог», 01.02.2003. <http://www.ijp.ru/razd/pr.php?failp=01000100177> (27.10.2010 г.).

<sup>27</sup> БИРЮКОВ С. Поэзия: модули и векторы. Словариум Елены Кацюбы. // Топос. 29.11.2004. <http://www.topos.ru/article/3052> (27.10.2010 г.).





Как видно, «Манифест» двумерен, воспроизводим на плоской странице и на мониторе, но изображает ассоциативные цепочки букв, сплетающих сеть смыслов, образов и предлагающих воспринимающему провести последующие связи, проиграв в 3D-пространстве потенциал новосозданных слов. Они живут, растут, действительно, как виноградные лозы, порождая новые звукообразы и смыслы, одновременно связанные и независимые, тождественные структуре сети и мирокосму.

Сходство дигитальных технологий приводит создателей таксономий киберпоэзии к глобальному единомыслию и даже единословию (жанровые имена не переводятся, не заимствуются по принципу кальки, а только минимально адаптируются к принимающей их языковой системе, и пилотные англоязычные *hyperpoetry*, *digital poetry*, *cyberpoetry*, *holopoetry* везде узнаваемы даже в иной графической оправе), однако национально-специфическое все-таки отражается в отдельных жанровых заимствованиях из национальной книжной или устной традиции, или из перенятых чужих образцов, часто опять-таки занимающих центральную позицию. В качестве примера можно привести увлеченность короткой и емкой формой хайку, совпавшей с тенденцией минимализма в искусстве постмодерна. Так появились сетевые конкурсы и специализированные сайты, вариации и жанровые новации, примером которых могут служить такие проекты относительно раннего периода развития сети, как «танкетки» Алексея Верницкого («сверхкраткая твердая форма»<sup>28</sup>), «сад расходящихся хокку» Романа Лейбова и Дмитрия Манина<sup>29</sup>, «буриме» Дмитрия Манина<sup>30</sup> и даже «однословия»

<sup>28</sup> Проект А. Верницкого «Две строки шесть слогов». // [http://26.netslova.ru/Teoria\\_Tanketki](http://26.netslova.ru/Teoria_Tanketki) (27.10.2010 г.).

<sup>29</sup> <http://hokku.netslova.ru/> (27.10.2010 г.).

<sup>30</sup> Буриме на сайте «Центролит». // <http://centrolit.kulichki.net/centrolit/cgi/br.cgi> (27.10.2010 г.). На этом сайте линк отправляет к «ответственному» – к сайту Манина, которому предпослано исключительно интересное, с точки зрения интернет-исследований, демонстрирующее данное только обитателям сети первого поколения ощущение истории, процессуальности, ее развития, а не моментного *status quo*, как воспринимает сеть потребитель нового поколения. («Эта страница не менялась, по существу, с начала 95-го

М. Эпштейна<sup>31</sup>. Эти проекты, очень часто представляющие коллективное творчество, могут иметь игровой характер, воплощая две из самых важных и исконных характеристик сетевой жизни, коммуникации и творчества.

На сайте «Сад расходящихся хокку», кроме самих текстов, обращает на себя внимание и обозначение двух разделов – «Родственные Саду *места*» и «Другие *места* в Паутине» (курсив мой – Р.Б.). Размышление об интернете как о пространстве<sup>32</sup>, обозначенном в деталях на виртуальных картах, где есть определенные *места*, дает возможность ассоциировать все конкретные проявления и появления поэзии именно с местами и на этом основании их классифицировать. Технобазис современной культуры не является единственным делимитатором дигитальной поэзии; кроме него, местопребывание произведения также становится основанием для определения жанра и отсылкой к конкретной национальной традиции бытования поэзии, поскольку, так или иначе, виртуальное место начинает связываться с реальным, географическим.

Русские и иностранные обозреватели сетевой культурной динамики отмечают еще с начала нового тысячелетия тенденцию «удвоения»<sup>33</sup> оффлайн-литературной жизни онлайн, в отличие от более ранних тенденций развития сетевой литературы, стремившейся к суверенизации и даже изоляции от бумажной. Причины подобного развития основаны на ряде факторов, среди которых постоянное расширение доступа к сети, ее превращение в существенный сегмент современной экономики и культуры, все более удаляющийся от ранних утопических проектов. Часть исследователей сосредотачивается на проблематике виртуального пространства или киберпространства, таким образом, вообще выводя в качестве основного для философии интернета вопрос о пространстве и локализации. На фоне так называемого «топографического поворота»<sup>34</sup> в гуманитарных науках (определенного по аналогии с уже оставшимся в прошлом «лингвистиче-

---

или конца 94-го. Наверное, таких немного осталось в Паутине, так что пусть живет музейным экспонатом.» // <http://centrolit.kulichki.com/centrolit/manin/> (27.10.2010 г.).

<sup>31</sup> Проект М. Эпштейна «Дар слова». // <http://www.emory.edu/INTELNET/dar0.html> (27.10.2010 г.). Эпштейн М. Однословие как литературный жанр. // *Континент*. 2000. №104. <http://magazines.russ.ru/continent/2000/104/ep11.html> (27.10.2010 г.).

<sup>32</sup> Добавим, что открытие новых территорий неизбежно стимулирует развитие географии и картографии – так было в 14 в. после открытия Америки, так произошло и в самом конце 20 в., когда началась колонизация виртуального пространства, созданного вычислительными машинами.

<sup>33</sup> MOORES S. The Doubling of Place: Electronic Media, Time-Space Arrangements and Social Relationships. // *MEDIA SPACE: Place, Scale and Culture in a Media Age*. Ed. by N. Coul-dry and A. McCarthy. London: Routledge, 2004. С.21-36. Здесь: с.32.

<sup>34</sup> WEIGEL S. On the 'Topographical Turn': Concepts of Space in Cultural Studies and Kulturwissenschaften: A Cartographic Feud. // *LITERATURE FOR EUROPE?* Ed. by T. D'haen and I. Goerlandt. Amsterdam / New York: NY, 2009. С.61-78. Здесь: с.63.

ским поворотом»), тема локализации сетевой поэзии рассматривается как особо важная и с точки зрения литературной социологии, и с позиций культурологии.

О локализации поэзии написано немало. Однако у поэзии в ретроспективе ее тысячелетнего развития никогда не было такой степени «вмещенности», которая имела бы черты сходства с сетевой упорядоченностью: у каждого произведения есть свой адрес, хотя бы электронный, свое место нахождения. Изменившись реально, поэзия не изменила номинально свои места обитания, но все-таки поддалась при этом многозначительным смещениям: к медиа (к PR форматам, включая и авто-PR блогосферы); к информационной системе в процессе аксиологизации информации; к коммуникации, воспользовавшись на разных уровнях сети разными инструментами и приложениями web 2.0. Эти смещения, однако, не сказались глубинно на проявлениях диалектики открытого и закрытого, большого и малого, внутреннего и внешнего, описанной еще Г. Башляром в «Поэтике пространства»<sup>35</sup> и сохраняющей свою применимость и при рассмотрении локусов виртуального пространства. Впрочем, аналогичность последнему пространству воображаемому, поэтическому, стала общим местом в современных исследованиях киберкультуры.

В поэтической сети русского интернета есть как общедоступные, так и частные (регистрационные) места; есть места людные, такие, как городская площадь<sup>36</sup>, но есть и буквально пустые, такие, как покинутая комната или заброшенный сад (наша ассоциация прямо зависит от степени разработанности и дизайнерской изощренности этих личных страниц, раньше называемых «домашними», или таких же интровертных, камерных и по замыслу, и по реализации, проектов). Соотношение компонентов упомянутых оппозиций может быть представлено в следующей таблице:

---

<sup>35</sup> См. БАШЛЯР Г. Избранное: Поэтика пространства. Перев. с франц. Н.В. Кисловой, Г.В. Волковой, М.Ю. Михеева под ред. Л.Б. Комиссаровой. М.: РОССПЭН, 2004.

<sup>36</sup> Иллюстрацией многолюдности литературных поэтических сайтов может послужить сайт стихи.ру, содержащий список нескольких тысяч имен и ников поэтов / стихописцев / авторов, публикующих в нем.

| Оффлайн  | Онлайн   |                                     |
|--|--|-------------------------------------|
| Библиотека   | э-книга, э-библиотека  | открытое<br>внешнее<br>большое      |
| книжный магазин  | Амазон, Озон ...   |                                     |
| литературный салон / кафе                                      | онлайн литературный салон / кафе                             |                                     |
| печатные издания (газета, журнал)                              | онлайн периодика   |                                     |
| сцена, выставка, инсталляция, перформанс                       | нет-арт, онлайн проекты <sup>37</sup> , авторские сайты      |                                     |
| граффити в городском пространстве                              | «воспроизведение» стен на экране; форумная запись; арт-сайты |                                     |
| домашний книжный шкаф  | «моя книжная полка» на «домашней странице» в прошлом         | закрытое<br>внутреннее<br>маленькое |
| TV, видео  | IP TV / youtube  |                                     |
| комната, дом, сад... (персональная неформальная сфера общения) | социальные сети, блоги <sup>38</sup> (приложения web 2.0)    |                                     |

Несмотря на необозримость сети, типологизация топографии русской цифровой и дигитализированной поэзии казалась выполнимой задачей. Однако при подборе и анализе ресурсов поиски уводили все дальше и дальше: после ожидаемых, описанных в таблице и подтвердившихся множеством примеров *мест поэзии* появилась «Новая литературная карта России»<sup>39</sup>, развивающая концепцию соотношения виртуального и реального мест литературы. Позже линк «Карты» повел к базе данных современных

<sup>37</sup> Считая, что проект – это специфический сетевой вариант функционирования литературы, приведем здесь несколько примеров (27.10.2010 г.): «Полутона» (<http://polutona.ru/?show = projects>); Литературное общество «Пиитер» (<http://piiter.ru/tramvai.php>); «Дикое поле. Донецкий проект» ([http://www.dikoeполе.org/numbers\\_journal.php?id\\_txt=239](http://www.dikoeполе.org/numbers_journal.php?id_txt=239)); «Стихи.ру» (<http://www.stihi.ru/2009/08/19/913>); «45-я параллель» (<http://45parallel.net/global>). О характеристиках сетевых литературных проектов в русском сегменте интернета на более ранней стадии его развития, см. статью БОЖАНКОВА Р. Руски електронни литературни проекти. // *Littera et Lingua*. 2005. №1. <http://slav.uni-sofia.bg/lilijournal/index.php/bg/issues/spring-2005/114> (27.10.2010 г.).

<sup>38</sup> Стихотворные блоги иногда подобны поэмам (из) личной жизни, вертикально организованным новеллам.

<sup>39</sup> <http://www.litkarta.ru/> (27.10.2010 г.).

русских поэтов (Contemporary Russian Poets Database)<sup>40</sup>, а затем и к видео-проектам Евы Ахтаевой под общим заглавием «Ожившая поэзия»<sup>41</sup>.

Конструируемые отображения и карты современной русской поэзии в этом исследовании предопределены не только логикой движения в сети, но и контекстом наблюдателя, неизбежно влияющим на интерпретацию. Остранненность от реальной литературной жизни в России и позиция свидетеля, «внутреннее видение» сетевых процессов в их диахронии (с середины 90-х годов 20 века) и актуальной синхронии предопределяют и выбор наблюдаемых доступных объектов, и аналитические акценты обзора. В результате рассмотрения образцов русского сетевого поэтического искусства можно констатировать несколько тенденций, некоторые из которых отмечены и другими исследователями:

— «технозависимость» – синтез, синэстезия, мультимодальность произведений сетевого искусства, в том числе и поэзии; этим объясняются и зыбкость терминологии, и недоопределенность границ форм и жанров сетевой словесности;

— «авангардозависимость», приближающая поэтов к самым радикальным идеям – футуристов (название направления полностью оправдалось, так как их искусство действительно оказалось искусством будущего, по крайней мере, начала 21 века);

— миниатюризация (на одном экране), приводящая тексты к жанровой и родовой гибридизации и миграции;

— новеллизация поэзии и соответствующие изменения поэтической персонализации<sup>42</sup>;

— новая функциональность поэтического произведения и / или продукта, прежде всего коммуникативная и социальная; с этим связана и множественность местонахождений поэзии онлайн;

— единство киберконтекста (в котором существует и поэзия) – своеобразное возрождение триединства классицизма: *места* – (глобальное виртуальное пространство), *времени* (сиюминутность и «культура реального времени»), *действия* (общая, всемирная расстановка лиц и событий, подчиненных если не общему замыслу, то хотя бы общей идее).

Растворяясь везде, становясь частью среды, теряя очерченность, сетевая поэзия может возникать в разных местах виртуального пространства,

<sup>40</sup> <http://russianpoetsdatabase.blogspot.com/> (27.10.2010 г.).

<sup>41</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=l-G2Aeg8ZiM&feature=channel;>  
<http://www.youtube.com/watch?v=LAcGpiaO4nM&feature=related> (27.10.2010 г.).

<sup>42</sup> Это наблюдение подтверждает и обзор поэзии последнего десятилетия, предпринятый И. Кукулиным (Кукулин И. «Создать человека, пока ты не человек...». Заметки о русской поэзии 2000-х. // Новый Мир 2010. №1. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/1/kul11.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/1/kul11.html); 27.10.2010 г.).

предлагая многоязычной публике дигитальные вариации поэтического искусства, поддерживая внимание, отклик, понимание, наконец – воодушевление новых поэтов и новых читателей с помощью все более доступных и одновременно тонких технологий. Главное же – то, что онлайн-поэзия, как и сетевая литература вообще, предлагает пишущим и читающим в виртуальном пространстве одновременно и защищенную уединенность своего сайта, места, дома, и великолепную акустику глобального зала.



Михаил П. Одесский (Москва)

## Поэзия филолога: феномен Ирины Ковалевой

Поэтическое наследие И.И. Ковалевой (1961–2007) невелико. Компактные сборники стихотворений – «Кукольный ящик» (2002), «В прошедшем времени» (2002), «Юбилейный гимн» (2003), итоговый «Отпечаток» (2007)<sup>1</sup> – пришлось на последнее десятилетие жизни, когда она боролась с неизлечимой болезнью.

Мария Галина, рецензируя сборник «В прошедшем времени», отметила (с некоторым отторжением) «гиперкультурность» автора и в то же время констатировала (с симпатией), что стихи – «очень женственные»<sup>2</sup>. Действительно, Ирина Ковалева, с одной стороны – автор эмоциональных, «женских» стихотворений, с другой – многолетний преподаватель Московского Государственного Университета, филолог-классик, авторитетный специалист в области греческой литературы. Ее кандидатская диссертация была посвящена эпохе эллинизма, докторская (к сожалению, осталась незавершенной) – греческой архаике, монография – литературе модернизма (Константин Кавафис, Георгос Сеферис, Мильтос Сахтурис)<sup>3</sup>. Переводы Ковалевой включены в «Антологию русского поэтического перевода XXI века»<sup>4</sup>; она переводила как «своих», греческих поэтов 20 столетия, так и Джона Донна, Томаса Элиота, Эзру Паунда и др.<sup>5</sup> Не ограничиваясь древней и новой Грецией, она писала о русской поэзии 20 в. – от «Серебряного века» (ее статьи названы даже в экстравагантно избирательной библиогра-

---

<sup>1</sup> КОВАЛЕВА И. Кукольный ящик. М.: Итака; Журнал КОММЕНТАРИИ, 2002. В прошедшем времени. М.: Итака; Журнал КОММЕНТАРИИ, 2002. Юбилейный гимн. М.: Итака; Журнал КОММЕНТАРИИ, 2003. Отпечаток. М.: Итака; Журнал КОММЕНТАРИИ, 2007.

<sup>2</sup> ГАЛИНА М. Рецензия на: <Ковалева И. В прошедшем времени. М.: Итака; Журнал КОММЕНТАРИИ, 2002>. // Ex libris: Еженедельное приложение к «НГ» <«Независимая газета»> 2002, 18 апреля. №14 (225). С.2.

<sup>3</sup> КОВАЛЕВА И.И. В мастерской Кавафиса и другие очерки поэтики греческого модернизма. М.: Изд-во МГУ, 2006.

<sup>4</sup> ВЕК ПЕРЕВОДА: Антология русского поэтического перевода XXI века. Сост. Е.В. Витковского. М.: Водолей Publishers, 2005. С.184-194.

<sup>5</sup> См. также КОВАЛЕВА И. Мои поэты: Избранные переводы с английского и греческого. М.: Итака; Журнал КОММЕНТАРИИ, 2006.



фии, представленной в последнем собрании сочинений О.Э. Мандельштама<sup>6</sup>) до И.А. Бродского.

Два начала – женственность и наука – в творчестве Ковалевой слиты, что позволяет ставить вопрос о ее причастности – вне только анкеты – к «университетской поэзии». Самое элементарное выражение этой причастности – жизнестроительная программа.

История «университетской поэзии» – замечательный сюжет в истории русской литературы. В настоящее время она, похоже, переживает очередной подъем. Однако «классический» период «университетской поэзии» правомерно ограничить рамками 18 – первой трети 19 веков: от риторов, связанных со Славяно-греко-латинской академией, до А.Ф. Мерзлякова или С.П. Шевырева (значимо, что именем Шевырева заключается соответствующий выпуск поэзии Московского университета<sup>7</sup>). В этот период университетские преподаватели, будучи по своему статусу профессиональными знатоками искусства слова, считали должным выступать в роли и поэтов, и влиятельных литературных критиков. Профессор Ф.И. Буслаев констатировал:

Шевырев одновременно читал лекции по истории литературы и всеобщей, и русской, печатал в погодинском «Москвитянине» длинный ряд критических статей и обозрений текущей литературы и с молодых лет и до старости посвящал свои досуги стихотворству, следуя знаменитому Мерзлякову, который был вместе и профессором русской словесности и поэтом.<sup>8</sup>

В аспекте «жизнестроительства» важно, что в конце 1970 – первой половине 1980-х университет, актуальная литература, журнальная критика друг от друга безнадежно автономизировались. Это – для «старших», для начальства. А для тогдашних «младших» (студенты, аспиранты) жизнестроительство, кроме того, предполагало принципиальное не-участие. Не-участие в официозе посредством отступления в «экзотические» области научного знания (у Ковалевой – классическая филология), не-вступление в коммунистическую партию (и тем самым отказ от серьезной карьеры).

Следует подчеркнуть, что в условиях тоталитаризма аспект жизнестроительства обретает характер литературного критерия. Как заметил Д.В. Бобшев, вспоминая встречу с Б.А. Ахмадулиной:

<...> мы застали ее, может быть, в последние «пять минут» ее литературной жизни, когда она еще была для нас «своей» – такой же, как мы. «Они» – то

<sup>6</sup> МАНДЕЛЬШТАМ О.Э. Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Т.1: Стихотворения. Составление, подготовка текста, комментарии А.Г. Меца. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. С.765.

<sup>7</sup> ПОЭЗИЯ МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА ОТ ЛОМОНОСОВА И ДО... Кн.2: От Петра Калайдовича до Степана Шевырева. Сост. Г.А. Воропаева. М.: Научно-исследовательский вычислительный центр МГУ им. М.В. Ломоносова. Бослен, 2007.

<sup>8</sup> БУСЛАЕВ Ф.И. Мои досуги: Воспоминания. Статьи. Размышления. Сост. Т.Ф. Прокопова. М.: Русская книга, 2003. С.364.

есть официальная, организованная и в сущности своей сервильная, а стало быть, бездарная литература старалась загнать нас в самодеятельность, помещая куда-то наряду с выпиливанием лобзиком и уроками игры на баяне. Мы возмущенно сопротивлялись, и Ахмадулина, казалось, была с нами, а Евтушенко, хоть и двусмысленно и с оговорками на талант и прогрессивность, все-таки с «ними».<sup>9</sup>

«К середине восьмидесятых годов», – констатировал М.Н. Айзенберг, – «все поле русской словесности составляло прихотливое сочетание <...> "малых" литератур»<sup>10</sup>, кружков. Однако в случае Ирины Ковалевой и ее референтной группы (не литературного кружка, а круга собеседников) это была отчужденность как от официальной литературной реализации, так и от неофициальной. Отчужденность от дозволенного «студенческого поэтического движения», от «официально санкционированных встреч литературной молодежи»<sup>11</sup> и одновременно от тех недозволенных кружков (часто политизированных), которые вели участников к добровольному разрыву с университетом, к исключению, в пределе – к политическим репрессиям. Уход от всяких вариантов литературного объединения делало непредставимым публикацию поэтических или литературно-критических текстов – как в официальных издательствах, так и в самиздате.

Суммируя сказанное, отличительная особенность подобного варианта «университетской поэзии» в середине восьмидесятых – это установка (при наличии профессиональных литературных навыков) на непрофессионализм, на приватность литературной деятельности. Что на уровне литературного быта значило письмо для себя (кроме «неактуальных» переводов: к примеру, участие вместе с М.Л. Гаспаровым и другими в комментированном издании сочинений Плутарха<sup>12</sup>). А на уровне поэтики – отказ от поэм и т.п. больших жанровых форм, отказ от гражданской лирики, который, кстати, отнюдь не был тождественен эстетской самоизоляции.

Например, позднее стихотворение «Кто уехал в Берлин, а потом в Париж...» (2006 г.)<sup>13</sup> – своего рода конспект эпоса.

Отсчет поколений в истории СССР начинается с эпохи гражданской войны и первой волны эмиграции:

Кто уехал в Берлин, а потом в Париж,  
кто-то сразу понял, что надо за океан,

<sup>9</sup> БОБЫШЕВ Д. Я здесь: (Человекотекст). М.: Вагриус, 2003. С.207.

<sup>10</sup> АЙЗЕНБЕРГ М. Литература за одним столом. // АЙЗЕНБЕРГ М. Оправданное присутствие: Сборник статей. М.: Baltus; Новое издательство, 2005. С.45-57. Здесь: с.57.

<sup>11</sup> ЛОСЕВ Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. (Серия «Жизнь замечательных людей».) М.: Молодая гвардия, 2008. С.55.

<sup>12</sup> ПЛУТАРХ. Застольные беседы. Издание подготовили Я.М. Боровский, М.Н. Ботвинник, Н.В. Брагинская, М.Л. Гаспаров, И.И. Ковалева, О.Л. Левинская. (Серия «Литературные памятники».) М.: Наука, 1990.

<sup>13</sup> КОВАЛЕВА И. Отпечаток. С.73.

а потом нечаянно наступила такая тишь,  
что стало видно далеко во все концы света,  
а потом – ураган.

Вторая эпоха – сталинизм, Мировая война, репрессии:

И месило, месило – тридцать? все пятьдесят?  
Раскрывается занавес с лязгом, выпуская полки,  
а потом щупальца Скиллы втянуло назад,  
и кого они грызли в утробе, молчат старики.

Третья эпоха – брежневский «застой», третья волна эмиграции:

А потом пришло еще время, и мы родились.  
Когда все они уезжали, нам было десять лет  
или пятнадцать, и мы не сразу разобрались  
про Афган, Эльсинор и в перечне прочих бед.

Наконец – современность:

А потом стало некуда уезжать,  
вся земля – одинаково плоский

экран,

и женщина, собирающаяся рожать,  
выбирает: Пхукет, Ирак, Грузия или Новый  
Орлеан.

В постсоветские девяностые – вместе с тоталитарным прессингом – отошла в прошлое игра в пределы дозволенного. Но если, например, О.А. Седакова (творчество которой Ирина Ковалева чтит) приветствовала «культурную контрреволюцию»<sup>14</sup>, то у Ковалевой установка на литературное неучастие сохранилась. Поэзия оставалась маргинальной сферой самореализации университетского ученого. Однако в первое десятилетие нового века случилась беда – тяжелый многолетний недуг, и Ирина Ковалева, отстаивая интегральность личности, активизирует письмо и начинает публиковаться. Это касалось и научных текстов, ценность которых отнюдь не была дискредитирована перед лицом болезни. Но, прежде всего, в экстремальный жизненный момент был отменен внутренний запрет на публикацию поэтических текстов, причем, факт публикации, в свою очередь, провоцировал творческий подъем.

Вторая особенность «университетской поэзии» Ирины Ковалевой – приверженность «ученой поэзии», «книжность», «гиперкультурность» (по цитированному определению М. Галиной<sup>15</sup>).

Префикс «гипер» не представляется мне здесь удачным. В самом деле, интеллектуализм, «культурность» характерны для русской «женской поэзии» – вплоть до О.А. Седаковой, «известной своей эрудицией, филологи-

<sup>14</sup> СЕДАКОВА О. «Музыка глухого времени». // Вестник новой литературы. 1990. №2. С.257-265.

<sup>15</sup> ГАЛИНА М. Рецензия.

ческими занятиями и переводами с иностранных языков»<sup>16</sup>, и других современных авторов.

Более того, русская поэзия, которая во второй половине 20 в. противостояла официозной литературе, вообще была «филологична». Филологична даже по сравнению с поэзией «серебряного века» – в той мере, в которой расширилась необъятная область культурного и литературного оппорирования тоталитарной унификации.

Закономерно, что Саша Соколов (расширительно толкуя его автобиографический пассаж) «околачивался возле университета»<sup>17</sup>, а участники «филологической школы» ленинградского андеграунда, по словам Льва Лосева, «похаживали в литературное объединение филфака»<sup>18</sup>. А.Г. Найман писал о творчестве одного из участников «филологической школы»:

В каком-то смысле поэзия Еремина университетская, хотя и никак не академическая. Это поэзия университетская в том смысле, в каком университет существовал при своем зарождении. Скажем, как маленькое сообщество, ведущее свою историю, как правило, от храма.<sup>19</sup>

Сходны наблюдения исследователя, высказанные в статье с показательным заглавием «Поэтическая филология Льва Лосева»:

Филологом можно было бы называть любого поэта, поскольку не бывает поэтов, безразличных к языку – независимо от образования, идеологических и тематических предпочтений, от индивидуальной стилистики авторов. Но группа друзей <...> оказалась объединена именно этим названием. Оно отразило не только начало их биографии на филологическом факультете Ленинградского университета в конце 50-х годов, но и общее свойство разных поэтических стилей <...>.<sup>20</sup>

В рецензии на сборник Седаковой Ирина Ковалева свидетельствовала:

Но что делать, все мы любим свою юность. Тогда в некоторых местах были такие окна, за которыми как будто расстилалось что-то другое, не то же, что мы увидели бы, выйдя на улицу. Такие окна были в Большом зале консерватории, такие окна голубели, а потом синели по вечерам в фундаментальной библиотеке МГУ. Долго казалось, что таким окном была музыка. Но если бы

---

<sup>16</sup> Жолковский А.К. «Неужели...»: Ольга Седакова, «Китайское путешествие. 13». // Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С.233-246. Здесь: с.239.

<sup>17</sup> СОКОЛОВ С. Тревожная куколка. СПб.: Азбука-классика, 2008. С.74.

<sup>18</sup> ЛОСЕВ Л. Красильников. // ЛОСЕВ Л. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С.401-421. Здесь: с.402.

<sup>19</sup> НАЙМАН А. О Михаиле Еремине: Слово на вечере Михаила Еремина в библиотеке им. Чехова. Москва, 4 апреля 1996 года. // Литературное обозрение. 1997. №5. С.80-82. Здесь: с.81.

<sup>20</sup> ЗУБОВА Л. Поэтическая филология Льва Лосева. // Литературное обозрение. 1997. №5. С.96-103. Здесь: с.96.

меня попросили описать, что же сквозь эти чудесные стекла видно, я не смогла бы сказать более точно, чем как "стихи Седаковой".<sup>21</sup>

Потому что – расшифровывает Ковалева – «эти стихи помимо многого учили двум вещам: словарю и форме»<sup>22</sup>.

Другими словами, «культурность» – свойство поэтического андеграунда 1950 – 1980-х. Более того, по сравнению с творчеством того же Еремина или Бродского «культурность» поэзии Ковалевой не столь уж демонстративна. Скорее это – переплавленная биографическая черта, признак лирического героя: мир чувств и переживаний выражается при помощи принципиально рафинированных средств, усложненных культурными ассоциациями. Потому если поэты самиздата шли от поэзии к филологии, то Ковалева – от филологии к поэзии. В ее случае «ученость» поэзии – следствие того, что стихотворения написаны женщиной, для которой филология – мироощущение, мировоззрение.

В качестве примера можно представить краткий анализ мифа об Одиссее в поэзии Ковалевой. Функционирование этого мифа в современной литературе (Кавафис, Сеферис, Бродский) было сквозной темой ее филологических разысканий. Примечательно, в частности, суждение о том, что «среди многообразных художественных интерпретаций гомеровской "Одиссеи" позднейшими авторами можно выделить два основных типа – "поэма странствий" и "поэма возвращения"»<sup>23</sup>.

Вместе с тем, топика, связанная с Одиссеем, постоянно возникает в ее собственных поэтических текстах.

Только утром гроза перестала,  
Цепью пес загремел на дворе...  
Я письмо Пенелопе писала,  
Словно старшей замужней сестре.

Он уехал и думал: вернется.  
Я его проводила одна.  
Долгим эхом шагов отдается  
До сих пор крепостная стена.

И ведь знаешь: я вовсе не плачу,  
Даже думаю редко о нем;  
Так, – открою, прочту наудачу:  
«Се вам пуст оставляется дом...»<sup>24</sup>

<sup>21</sup> КОВАЛЕВА И. Рецензия на: <Седакова О. Стихи. М.: Эн Эф Кью/ Ту Принт, 2001; Седакова О. Проза. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001; СЕДАКОВА О. Путешествие волхвов: Избранное. М.: Логос; Итака, 2001>. // Ex libris: Ежедневное приложение к «НГ» <<Независимая газета>>. 2002, 18 апреля. №14 (225). С.2.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> КОВАЛЕВА И.И. В мастерской Кавафиса и другие очерки поэтики греческого модернизма. С.129.

<sup>24</sup> КОВАЛЕВА И. Отпечаток. С.25.

В этом стихотворении (1982 г.) оригинально непротиворечивое соположение античной топики с евангельской цитатой (последняя строка), но, пожалуй, самое интересное – «женственное» прочтение мифа, при котором уместно обращение к Пенелопе, «словно старшей замужней сестре». Что создает художественный эффект, который Ковалева ценила в поэзии Бродского, – эффект «поразительной для второй половины 20 века естественности обращения к античности»<sup>25</sup>.

Совершенно иначе трансформирован древний миф в так называемой «полупрозе», датированной 1987–1988 гг., где имеется фрагмент об Одиссее:

Мерещился мне рассказ с приблизительным названием «Одиссей на Схе-рии» (...и Навсикая) не годится, ибо героиня его много старше), начинающийся: «Он позвонил ей прямо с вокзала,» – утро, залитое солнцем, она встречает его в ярко-бирюзовой, лазурной одежде, лето, – он, покрытый солдатской, дорожной пылью, загорелый, она *улыбается*... неясно, *откуда* он вернулся, но нужно дать понять, что прежде он добивался ее любви, а теперь она любит его больше, – лето, солнце, у л ы б к а б о г и н и, – он очень счастлив, но «он вышел на улицу; теплый ветер шевелил отросшие светлые волосы; улыбка незаметно угасала на его губах; он помедлил еще несколько мгновений, глядя на солнце, потом легко вскинул на плечи дорожный мешок и зашагал прочь». Он не думает больше о ней, но нарастает предчувствие, что он никогда ее не увидит. Вероятно, она покончила с собой, приняв огромную дозу снотворного.<sup>26</sup>

В «полупрозе» все непохоже на мир стихотворения 1982 г. Античность преобразена – как в «мифологическом романе» – в отвлеченную историю, то ли современную, то ли лишенную признаков времени и пространства. Да и судьбы персонажей – не из Гомера: нет никакого царя феакийцев Алкиноя, и если в легендарной традиции Навсикая стала женой Телемака, то героиня, которая «много старше» Навсикаи, вероятно, «покончила с собой». Однако сохраняется и «естественность обращения к античности», и «женственность» точки зрения (не знаменитого героя-путешественника, а женщины, которая встречает).

Наконец, издательство, в котором выходили книги Ирины Ковалевой (и близких ей по «университетскому» характеру авторов – А.В. Нестеров, В.С. Елистратов), называлось (и называется) «Итака»: цель странствия и точка возвращения Одиссея.

Третья особенность «университетской поэзии» Ирины Ковалевой – сочетание «университетского» начала с модернизмом. Действительно, «университетская поэзия» – на протяжении долгого ее бытования – реализовывалась как симбиоз «учености» с каким-либо литературным направлением

<sup>25</sup> Бродский И. Кентавры: Античные сюжеты. Составление, вступительная статья, комментарии И. Ковалевой. СПб.: Журнал «Звезда», 2001. С.5.

<sup>26</sup> КОВАЛЕВА И. Отпечаток. С.100.

(риторическое стихотворство петровской эпохи, классицизм, романтизм), соответственно, на рубеже 1970–1980-х гг. поэтика Ковалевой сложилась как симбиоз университетского с модернистским. Соблазнительно снова процитировать Сашу Соколова: «В той среде, откуда я родом, в той школе живы традиции так называемого чистого искусства»<sup>27</sup>. А если расшифровывать данное употребление термина «модернизм» конкретнее, то это – ориентация на «серебряный век» А.А. Ахматовой и О.Э. Мандельштама, на поэзию И.А. Бродского и О.А. Седаковой (на то общее, что – при явных расхождениях – их объединяло).

Ковалева оставила свое понимание модернизма, сочувственно процитировав слова Ольги Седаковой (из статьи о П. Целане):

Классический модернизм, или пламенеющий модернизм, – очень высоко взятая нота европейского творчества, огромное напряжение интеллектуальных, формальных и душевных возможностей. <...> Модернизм остался островом, которое культурное человечество благополучно обогнуло, прихватив там, правда, кое-какие, совсем мелкие «находки», формальные навыки вроде «монтажа» (которыми оно украсило рутинный психологический реализм) – но не главное: не небывалое напряжение модерна, не его готовность идти до конца, за пределы обитаемой ойкумены. Точнее было бы назвать это обитаемой психической реальностью: душевное пространство модернизма – *Lichtung*, разрыв времени, взрыв, молния, момент неприкосновенности.<sup>28</sup>

Модернистская ориентация Ирины Ковалевой нашла выражение в ее оригинальной поэзии, равно – в тематике научных работ (см. в заглавии монографии – «очерки поэтики греческого модернизма») и в переводческой стратегии. Ковалева переводила греческих поэтов-модернистов или Паунда, которые пытались реализовать то же парадоксальное сочетание традиции и авангарда.

Кстати, в 2008 г. в Москве, на площадке «Винзавода», была поставлена опера (режиссер Кирилл Серебрянников) по либретто Димитраса Яламаса, греческого дипломата, российского профессора, поэта. Символично, что в авангардном либретто этого авангардного представления были задействованы – после смерти Ковалевой – ее переводы.

Поэзия Ковалевой осталась модернистской и в «нулевом» десятилетии 21 века, когда пришла возможность публиковаться, когда «модернизм» выглядел достаточно консервативно и когда одновременно пришла трагическая тема – диалог со смертью.

Стремление к непрерывности поэтики – вопреки неизбежным изменениям – запечатлено в композиции поэтических сборников Ковалевой. Составленные в 2000-х, они включают как новые тексты, так и давние, раз-

<sup>27</sup> СОКОЛОВ С. Тревожная куколка. С.156.

<sup>28</sup> КОВАЛЕВА И.И. В мастерской Кавафиса и другие очерки поэтики греческого модернизма. С.125.

меется, строго отобранные. Первый сборник – «В прошедшем времени» – составляют тексты от 1980-го до 1999-го. Второй – «Кукольный ящик» – от 1984-го до 1994-го, «Юбилейный гимн» – от 1992-го до 2002-го. Четвертый – «Отпечаток» – от 1980-го до декабря 2006-го. В январе 2007 г. Ирины Ковалевой не стало, и сборник «Отпечаток», увидевший свет после смерти автора, явно конструировался как жизненный итог.

Таким образом, финальное стихотворение в сборнике становится итогом итога, визирует – в обратной перспективе – модернистскую доминанту всей поэзии Ковалевой и в то же время последнее испытание темой смерти, которое требовало – согласно модернизму в определении Седаковой – «огромного напряжения интеллектуальных, формальных и душевных возможностей»<sup>29</sup>.

Мы пьем с тобой кофе  
 в белом коридоре больницы  
 поджидая очереди  
 в кабинет в котором известно что скажут  
 и я вспоминаю  
 ветер дующий на Кикладах  
 день рождения потерявшийся на переполненной палубе  
 морских ежей под перцовку и другие  
 домашние чудеса того лета  
 когда впереди была только жизнь  
 только жизнь  
 и ничего больше.<sup>30</sup>

Синтаксический рисунок стихотворения прост и прозрачен. Напротив того, пунктуация обнаруживает черты модернистской поэтики: это одно предложение, которое начинается с заглавной буквы и венчается точкой, причем внутри предложения знаки препинания – при несложности их реконструкции – отсутствуют.

Это стихотворение – верлибр: оно содержит 12 строк, не делится – даже в порядке мысленного эксперимента – на строфы, рифм – нет, количество слогов в строке варьируется от 3 до 19, регулярного чередования строк с соотносимым количеством слогов нет.

| Стихотворение                               | Число слогов в строке |
|---|-----------------------|
| (1) Мы пьем с тобой кофе                    | (1) 6                 |
| (2) в белом коридоре больницы               | (2) 9                 |
| (3) поджидая очереди                        | (3) 8                 |
| (4) в кабинет в котором известно что скажут | (4) 12                |
| (5) и я вспоминаю                           | (5) 6                 |
| (6) ветер дующий на Кикладах                | (6) 9                 |
| (7) день рождения потерявшийся на пере-     | (7) 19                |

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> КОВАЛЕВА И. Отпечаток. С.106.



|  |         |
|--|---------|
| полненной палубе                       |         |
| (8) морских ежей под перцовку и другие | (8) 11  |
| (9) домашние чудеса того лета          |         |
| (10) когда впереди была только жизнь   | (9) 11  |
| (11) только жизнь                      | (10) 10 |
| (12) и ничего больше.                  | (11) 3  |
|  | (12) 6  |

По-видимому, в стихотворении значимо трехкратное повторение строк с 6 слогами – первая, пятая, двенадцатая (в которых к тому же просматривается условно-сходный метр: две ямбических стопы + одна хорейская стопа).

Первая строка – «Мы пьем с тобой кофе» – отнюдь не печальна и намекает на топас, явно позитивный в поэтической системе Ковалевой: «пить кофе» подразумевает не дом, а скорее кафе, не Россию, а скорее заграничное путешествие (см. вторую часть стихотворения). Вместе с тем первая строка собственно и вводит трагическую ситуацию больницы. Пятая строка – «и я вспоминаю» – переход к антитетической ситуации светлого воспоминания. Двенадцатая строка – «и ничего больше» – финал.

Эти три строки формируют композицию стихотворения и, соответственно, развитие мысли. Строки с первой по четвертую представляют ситуацию ожидания медицинского диагноза-приговора, очевидного, но не названного; в строках с пятой по десятую развернуто описание чудесного воспоминания, идея которого формулируется в последних словах десятой строки – «только жизнь», что – через антоним – есть называние неназванного диагноза; одиннадцатая строка «только жизнь» – самая короткая в стихотворении (3 слога) – повторяет и подчеркивает неназванное название; финальная двенадцатая строка – «и ничего больше» – соотносена с ситуацией воспоминания, где «только жизнь», и в то же время с ситуацией неназванного больничного диагноза: «ничего больше» – криптоним того, что кроме «только жизни». Такого рода амбивалентность финальной строки перекликается с амбивалентностью начальной строки.

Если теперь перейти к семантике, то необходимо обратить внимание на слово «Киклады». Топоним «Киклады» обозначает греческие острова в южной части Эгейского моря, где путешествовал автор, отсюда сладостные бытовые реалии – «переполненная палуба», «морские ежи», «перцовка». Вместе с тем, как известно, Киклады обязаны своим именем слову «кикрос» – круг, ведь острова образуют кольцо вокруг священного острова Делос, легендарного места рождения божественных детей Латоны – Артемиды и Аполлона. Что активизирует миф, авторская интерпретация которого может быть уточнена при сопоставлении со стихотворением «С чем приходит мудрая дева?» (2004 г.) из сборника «Отпечаток».

С чем приходит мудрая дева?  
У мудрой девы – разумные просьбы.  
Сделай меня, как камень в перстне, –  
Говорит, – и потеряй в пустыне.

У неразумной и просьба неразумна.

Сделай, говорит, меня как ветер  
в седоватой гриве оливы,  
как ветер, посылающий волны  
на камни острова Делос.<sup>31</sup>

Итак, контекст мифа подсказывает еще одно имя того, что не было названо в первой части, что было названо – при помощи антонима – во второй и что мерцало в финальной строке. Однако это новое имя «обращает», «обезвреживает» именуемое. Возвращаясь с парадигматической оси организации текста на синтаксическую, следует напомнить, что стихотворение пунктуационно оформлено как одно предложение. Тем самым название неназванного имени предстает как единое суждение и открывается просвет в духовное измерение (*Lichtung* из статьи Седаковой), который – более властно, чем самое светлое воспоминание – преобразует ужас жизни.

---

<sup>31</sup> КОВАЛЕВА И. Отпечаток. С.51.



Наталья М. Азарова (Москва)

## Как современная поэзия осваивает традиционную и новую философскую лексику

Взаимодействие поэзии и философии можно считать в какой-то степени «вечной» темой, не раз обсуждавшейся еще в средневековой поэзии. Однако тесное взаимовлияние языка современной поэзии с языком философии позволяет рассматривать поэзию и философию как онтологически и функционально родственные типы дискурса, причем зоны конвергенции образуются на всех уровнях языка. Самым очевидным и в какой-то степени поверхностным уровнем в этом смысле является лексика.

Поэтический текст второй половины 20 – начала 21 вв. активно осваивает как специальную философскую терминологию (*трансцендентный, имманентный, априорный, акцидентный, пролегомены*), так и неспециальную философскую лексику<sup>1</sup>, в том числе авторские термины (*страх, серьезность, забота, вот-бытие*), популярные культурно-философские идиомы (*cogito ergo sum, бог умер, здесь и сейчас*), а также общенаучную терминологию, исторически заимствованную преимущественно из философских текстов (*категория, понятие, идея*). Отдельную группу неспециальных философских лексем, фигурирующих в поэтическом тексте, представляют «имена философов»<sup>2</sup> и названия известных философских текстов. Функционирование этих лексем связано с лингвокультурологическим фактором популярности имени того или иного философа в культуре, в частности,

---

<sup>1</sup> Философская лексика – понятие более широкое, чем философский термин, так как помимо специальных философских терминов включает и неспециальные философские лексемы (неспециальные философские термины), авторские и неавторские. Под неспециальной философской лексикой имеются в виду общепотребительные слова, частотность и ключевая роль которых в языке философских текстов значительно выше, чем в общенациональном языке, и которые, сохраняя полный семантический объем «живого слова», приращивают собственно философские значения (*истина, идея, иное, сущность, другой, бытие* и др.). Многие из этих слов исторически восходят к философским, религиозно-философским или теологическим текстам. В русской философской словесности как ключевые слова текста явно предпочитают неспециальные философские лексемы, они же более всего пригодны для освоения поэтическим текстом, так как они обладают потенциалом расширения семантического объема и установления многообразных связей с нетерминологическими словами (см.: АЗАРОВА Н.М. Типологический очерк языка русских философских текстов XX века. М.: Логос / Гнозис, 2010. С.43-70).

<sup>2</sup> Подробнее см.: АЗАРОВА Н.М. Имена философов в русской поэзии 20–21 веков. // Русская речь. 2009. №6. С.28-34.

благодаря фонетическому облику его имени (фамилии): Кант, Кьеркегор, Шестов, Деррида:

окончательный закон  
встал над вами как балкон  
говорил философ Кант:  
я хотя не музыкант<sup>3</sup>

хотел музыкант переделаться в Канта  
но тут же его попросили обратно<sup>4</sup>

Частотность появления имен философов, их авторских терминов и конкретной лексики, репрезентирующей культурно-философские мифологемы, значительно возрастает в поэзии второй половины 20 в. – начале 21 в., в частности в текстах постмодерна; это свидетельствует о том, что определенные философские тексты стали восприниматься как обязательные тексты культуры:

садись придурок на пригорок  
пиши придурок пейзаж  
родной деревни Кьеркегор<sup>5</sup>

Специальная философская терминологическая лексика как тип составляет сравнительно небольшую лексическую группу и в собственно философском тексте, и в поэтических текстах, в которых они стилистически маркированы:

<...> «Видишь ли, вообще-то  
есть, а верней, должно быть нечто, Саш,  
ну, скажем, трансцендентное... <...>

<...>. Озарены вечерним светом  
вода и крест, и опустевший пляж.<sup>6</sup>

(курсив – мой)

Наиболее частотные лексемы неспециальной философской лексики, фигурирующие в поэтических текстах на протяжении всего 20 в., – это *бытие, сущее, сущность, существование, понятие, идея, единое, предмет, вещь, пустота, другой* и др.; эти лексемы с большой регулярностью осмысляются разными поэтами как философские термины, трансформируемые в поэтико-философские концепты, которые способны как развивать в поэтическом тексте собственно философскую семантику, так и фигурировать как готовые термины. В разные десятилетия внимание к актуа-

<sup>3</sup> ВВЕДЕНСКИЙ А. Полное собрание произведений в двух томах. Т.1. М.: Гилея, 1993. С.95.

<sup>4</sup> САПГИР Г. Собрание сочинений в 4 т. Т.2. Нью-Йорк – Москва – Париж: Третья волна, 1999. С.167.

<sup>5</sup> Кривулин В. Стихи после стихов. СПб.: Петербург. писатель : БЛИЦ, 2001. С.55.

<sup>6</sup> КИБИРОВ Т. Из книги «Парафразис». 1992-1996. // ПОЭТЫ – КОНЦЕПТУАЛИСТЫ: избранное. Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров. М.: ЗАО МК-Периодика, 2002. С.143-250. Здесь: С.214.

лизации в том или ином общеупотребительном слове собственно философского звучания неспециальной философской лексики и, соответственно, частое появление его в текстах поэтов различно.

Можно условно выделить три основных пути освоения поэтическим текстом философской терминологии: первый – ее усвоение, акцентирующее терминологичность философской лексемы; второй – апроприация языком культуры популярных философских понятий и их дальнейшая трансляция в поэтический текст; третий – осмысление в поэтическом тексте собственно философского термина как поэтико-философского концепта и развитие на этом основании семантики философского понятия поэтическим словом.

Первый путь подразумевает объектный подход к философской лексике, акцентирование крайней терминологичности вводимой философской лексемы, данной в оппозиции как к общеупотребительной лексике, так и к подчеркнутым поэтизмам:

Он стакан и язык растолок,  
чем нашел от себя порошок;  
оказавшись в крови у гурмана,  
порошок произвел тошноту –  
*жуткий гнозис прихлынул ко рту,*  
*и взяла объяснилась камня*<sup>7</sup>

(курсив – мой)

валоризация трещины у тебя в паху  
бесчестит воображение<sup>8</sup>

Создается намеренное семантико-стилистическое несоответствие между специальной философской терминологией и разговорной лексикой; активно используются интертекстуальные приемы, в том числе с целью выявить прямую отнесенность к утрированному философскому высказыванию, однако дальнейшего развития семантики термина чаще всего не происходит. В этом смысле функционирование философского термина существенно не отличается от функционирования любой специальной технической или научной лексики в поэтическом тексте конца 20 в., не раз описанного исследователями.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Поляков А. // ДЕВЯТЬ ИЗМЕРЕНИЙ. Антология новейшей русской поэзии. Сост. Б. Кенжеев и др. М.: НЛО, 2004. С.46-49. Здесь: с.49.

<sup>8</sup> Скидан А. Красное смещение. М.: АРГО-РИСК / Тверь: KOLONNA Publications. (Проект «Воздух», вып. 2.) 2005. С.18.

<sup>9</sup> См., например: Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛО, 2000. ФАТЕЕВА Н.А. Заглавие и текст в русской поэзии конца XX века: параллельная динамика. // ТЕКСТ. ИНТЕРТЕКСТ. КУЛЬТУРА: Сборник докладов международной научной конференции (Москва, 4-7 апреля 2001 года). Ред.-сост.: В.П. Григорьев, Н.А. Фатеева. М.: Азбуковник, 2001. С.395-411.

*Апроприация языком культуры популярных философских концептов и их трансляция в поэтический текст*

Мне бы хотелось подробнее остановиться на условно «втором» и «третьем» путях освоения философской лексики в поэзии. Второй путь подразумевает апроприацию языком культуры популярных философских концептов и их дальнейшую трансляцию в поэтический текст, что не исключает функционирования и развития термина в качестве собственно философского. Эта модель получает особенное развитие начиная с 60-70-х гг. 20 в. Философские термины не подвергаются философскому осмыслению, а заимствуются как некий замкнутый герметичный идиоматический комплекс, уже редуцированный в языке культуры. Интенция поэта направлена не на развитие глубинной семантики, а на развертывание ряда контекстов, множественно реализующих семантические валентности слова, и на комбинаторное варьирование данного концепта уже как концепта культуры. Термин при этом может быть изначально авторским, и не исключено, что поэт может быть знаком с самим философским текстом, однако характер последнего, то есть его освоенность языком культуры, в какой-то степени предопределяет семантическую редукцию (сужение семантического объема понятия) и оперирование термином как популярным концептом.

В качестве наиболее характерных примеров философских терминов, осваиваемых преимущественно как популярный концепт культуры, необходимо назвать *другой*, *здесь и сейчас*, *пустота*.

Мимо лексемы *пустота* не прошел почти никто из поэтов 60-80-х, причем очень часто этот популярный культурный концепт включается в раскрытие тем *творчества*, *поэтического слова*, *мысли* и т.д.:

Пустота. Но при мысли о ней  
видишь вдруг как бы свет ниоткуда<sup>10</sup>

Здесь мысли, пойманные на лету,  
И всё, что образует Пустоту<sup>11</sup>

И вселенная наша пуста, как себя невозможно распясть: пустота<sup>12</sup>

Если сравнить тексты поэтов Серебряного века и поэтов 60-80-х с точки зрения частотности лексемы *пустота*, то осваиваемость популярного концепта поэтическим текстом второй половины 20 в. становится очевидной: так, на 94100 слов Б. Пастернака и, соответственно, 99600 слов Г. Сапгира,

<sup>10</sup> БРОДСКИЙ И.А. Сочинения в 4 т. Т.2. СПб.: Третья волна, 1992–1995. С.281.

<sup>11</sup> САПГИР Г. Собрание сочинений. Т.2. С.121.

<sup>12</sup> ПАРЩИКОВ А. Стихотворения и поэмы. // ПОЭТЫ-МЕТАРЕАЛИСТЫ. Александр Ерёмченко, Иван Жданов, Алексей Парщиков. М.: ЗАО МК-Периодика, 2002. С.119-217. Здесь: с.181.

лексема *пустота* у Пастернака встречается 7 раз, а у Сапгира 70 раз<sup>13</sup> (но и у Г. Айги на 54300 слов – 25 раз, что достаточно много)<sup>14</sup>.

Популярные философские концепты могут быть средством структурирования поэтического текста, что можно продемонстрировать на примере цикла Сапгира 1963 года «Молчание». Метод вариативного развертывания концепта *пустота* можно обозначить как «обращение с концептом как с объектом» и уподобить его методу научного анализа. Подобный концепт, заимствуемый уже как культурный, выносится в заглавие цикла («Молчание») или отдельного стихотворения («Похвала пустоте» Сапгира по модели «Похвала глупости» Эразма Роттердамского), подчеркивая, что это понятие и является темой (аналогично теме научного исследования), которая затем будет текстуально развиваться. Основной метод развития – синтагматический. Грамматические и словообразовательные средства также выступают как вид синтаксических, так как интенция поэта направлена на развертывание ряда контекстов, максимально реализующих семантические валентности слова. Синтагматическое развертывание концепта можно уподобить структуре словарной статьи:

а пустота – скука которая в разговоре двух приятелей<sup>15</sup>

Из ничего  
Из пустоты  
Выращивайте цветы!<sup>16</sup>

В пустыне Гоби  
Забыта пустая железная бочка<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Предисловие Ю.Б. Орлицкого к «Рассказам» Г. Сапгира неслучайно называется «Пустота с золотыми подмышками». См.: Орлицкий Ю. Пустота с золотыми подмышками (о прозе Г. Сапгира). // Октябрь. 1992. №10. С.57-59.

<sup>14</sup> Хотя освоение философской терминологии по второму пути не столь характерно для поэзии Айги, но и он находится под влиянием концептов *пустота* и *молчание* в культуре. Так, стремясь семантически развести лексемы *тишина* как индивидуальное и *молчание* как социальное (*Однако молчание – дань, а себе – тишина*), Айги, тем не менее, принимает в качестве названия для своей программной статьи формулировку «Поэзия как молчание», предложенную Леоном Робелем (по словам последнего, как автор данной статьи узнала в личной беседе) как отвечающую коммуникативным задачам культуры. Вслед за этим поэтическую стратегию Айги становится принятым называть «поэзией молчания». См.: ГРЮБЕЛЬ Р. Молчание о листопаде – новый псалом. Несколько слов об аксиологии литературы и о поэзии Айги. // Айги: МАТЕРИАЛЫ, исследования, эссе. В 2 т. Т.2. Сост. Н. Азарова и др. М.: Вест-Консалтинг, 2006. С.30-41. ЯНЕЧЕК Дж. Поэзия молчания у Геннадия Айги. // Айги: МАТЕРИАЛЫ. Т.2. С.140-153.

<sup>15</sup> САПГИР Г. Избранное. Москва / Париж / Нью-Йорк: Третья волна, 1993. С.191.

<sup>16</sup> САПГИР Г. Собрание сочинений. Т.1. С.166.

<sup>17</sup> САПГИР Г. Собрание сочинений. Т.1. С.133.



Ребенок  
 Растет  
 И постепенно  
 Заполнил собой все пустоты<sup>18</sup>

Функционирование и семантика *пустоты* как популярного концепта предопределяет приоритет синтаксических средств. Любопытно, что эта тенденция намечается очень рано: уже Я. Друскин в раннем синкретическом философско-поэтическом тексте обращается к ритмически организованным строчкам, чтобы представить риторический список определений *пустоты*, подобие каталога:

Но и пустота бывает различной:  
 Пустота пустая – кожей, растущей внутрь, заполнится.  
 Пустота совершенная плоскостная – до неба тянется.  
 Пустота грязная – нет от нее спасения.  
 Пустота утренняя – ровная линия, чистая, полное протяжение, но до неба не доходит.  
 Пустота каменная – запоры, запечатывающие глотку.  
 Пустота белая, молочная – и не утренняя, не линия чистая, ровная.<sup>19</sup>

Тавтологическое сочетание *пустота пустая* не единично у Друскина: семантика *пустоты* как чего-то неопределимого и поэтому определяющегося из самого себя диктует приоритет тавтологических определительных, паритивных и других конструкций:

По пустотам гуляю,  
 Множество пустот  
 И пустота пустоты<sup>20</sup>

Тем не менее, важна попытка преодолеть тавтологию путем выхода в диалектическое совмещение с семантикой *полноты*: «Пустота пустая – кожей, растущей внутрь, заполнится»<sup>21</sup>. Эта попытка выхода затем утрачивается, когда тавтология становится распространенным приемом репрезентации *пустоты* в современной поэзии:

пустое – в пустоту<sup>22</sup>

Имя – слово в пустой пустоте пустотелой<sup>23</sup>

<sup>18</sup> САПГИР Г. Конец и начало. // <http://www.vavilon.ru/texts/sapgir17.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>19</sup> Друскин Я. // «...СБОРИЩЕ ДРУЗЕЙ, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чиныари» в текстах, документах и исследованиях. Сост. В. Сажин. В 2-х т. М.: Ладомир, 2000. С.323-752. Здесь: с.459.

<sup>20</sup> Там же, с.460.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Айги Г. Отмеченная зима. Париж: Syntaxis, 1982. С.260.

<sup>23</sup> АФАНАСЬЕВА А. Голоса говорят. Книга стихов. М.: Издательство «Европа», 2007. С.30-31.

Л. Аронзон начинает ряд тавтологических сочетаний именно с тавтологии *пустоты*; *пустота* как популярный концепт провоцирует следующие тавтологии – подчеркнутую десемантизацию понятий:

за пустою пустою  
за высотой высота  
за листотою листота  
<...>  
за суетою суета  
<...>  
за светотою светота  
<...>  
за густотою густота<sup>24</sup>

Таким образом, в философской семантике концепта *пустота* происходит двухступенчатое отбрасывание собственно философского содержания понятия. Напротив, философский текст стремится к дальнейшему развитию<sup>25</sup> понятийности в термине *пустота*. Так, в отрывках из философского дневника, тексте, написанном в 1968 году, то есть в одно время с циклом Сапгира «Молчание», Друскин пишет:

<...> мой мир, во всяком случае, в отношении к нему: я осязаю его, обоняю, вкушаю, это наиболее личные, интимные знаки моего отношения к миру. И сейчас: осязание опустошенности и пустоты моей комнаты, потерявшей последний смысл пустоты из-за вынесенной кровати, новых обоев, усовершенствованной модернистской лампы. "<...> И абсолютное ощущение реальности, открывшегося перед нами ничем не затемненного и неприкрытого несуществующего, несуществующего, лишнего всякого смысла и жизни, безоблачного и пустого".<sup>26</sup>

В приведенном отрывке лексемы *пустота*, *опустошенность*, *пустой* воспринимаются одновременно и в общеязыковом значении – незаполненность, ничем не занятое место, – и в философском смысле как *наполненная пустота, ничто, несуществующее*, открывающееся в своей абсолютной реальности, которую можно вкушать, обонять и т.п. Эта контаминация обыденной и философской семантики в рамках философского термина становится предметом рефлексии и средством дальнейшего разветвления понятия. Философ, учитывая собственную эмоциональную реакцию на некоторые жизненные обстоятельства, далее в дневнике называет неточностью, даже неправильностью, обыденное (отрицательное) толкование тер-

<sup>24</sup> АРОНЗОН Л. Собрание произведений: В 2 т. Т.1. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. С.231.

<sup>25</sup> Ср. также в истории философии: «если у атомистов пустота есть синоним отсутствия, небытия (Декарт <...>), то у Ньютона пустота оказывается синонимом присутствия» (ГАЙДЕНКО П.П. Научная рациональность и философский разум. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С.183).

<sup>26</sup> ДРУСКИН Я. Перед принадлежностями чего-либо. Дневники. 1963–1979. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. С.407.

мина *пустота* в собственной дневниковой записи. Пустота его комнаты относительна, это определенное отрицание – убирание каких-то предметов, предпосылание отрицательных частиц конкретным предметам. Однако философ признает «правильным» не житейское отрицание, а положительное философское высказывание: «Правильное в этой записи: обоняние, осязание, вкушение пустоты или опустошенности»<sup>27</sup>. Напротив, Сапгир основывается на первом словарном значении лексемы *пустота* (по словарю Даля, «пустота» – это отсутствие, ничем не занятое место<sup>28</sup>) и, исходя из этого значения, строит весь цикл на варьировании семантики отсутствия, отрицания, то есть именно на том обычном, речевом, узуальном значении, которое признается Друскиным недостаточным для формирования философского понятия:

Дальше – пусто  
Полтора  
квадратных километра  
Электрольного листа<sup>29</sup>

Что есть истина?  
Спросила половина раввина  
И пустой Лев Толстой  
Сказал  
– Истина внутри нас<sup>30</sup>

В поэтическом тексте, идущему по второму пути, первый этап утери философского содержания происходит на стадии заимствования концепта языком культуры. Второй – на стадии комбинаторного варьирования данного концепта в поэтическом тексте уже как концепта культуры, хотя поэт может его все еще мыслить как отражение некоего философского понятия.

В конце 20 – начале 21 в. интерес поэтов (в том числе и молодых) к лексеме *пустота* остается высоким, причем обратим внимание, что это именно *пустота* как абстрактное имя, а не, к примеру, предикаты *пустой*, *опустеть* и т.п.:

о я видел тебя  
стекающей по тебе  
уточнённой невероятности пустоты  
О ты тихая любовь к болезненному удлинению  
начала непостижения<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> См. ДАЛЬ В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М.: Русский язык, 1989.

<sup>29</sup> САПГИР Г. Собрание сочинений. Т.1. С.131.

<sup>30</sup> Там же. С. 152.

<sup>31</sup> СЕН-СЕНЬКОВ А. // ДЕВЯТЬ ИЗМЕРЕНИЙ. С.182.

грубые камни чередою уходят во тьму,  
отвесные, крепко смыкают древний глоток пустоты<sup>32</sup>

(как день седьмой, как царские врата),  
и в нём,  
возможно, трепетная пустота,  
которой  
не надо бы и вовсе отвечать<sup>33</sup>

<...> ты все же решил посмотреть  
определение своего первого слова  
оно гласило: «нечто вызывающее  
ассоциации с пустотой»<sup>34</sup>

С одной стороны листа –  
Пустота.  
<...>  
Сложи лист напополам:  
Пустотой наружу, красотой внутрь.  
<...>  
А я в пустоте той что-то забыл<sup>35</sup>

*Пустота*, так же как и аналогичный концепт *молчание*, несмотря на некоторые отличия в концептуализации, предстает регулярной альтернативой говорения как повторения штампов, расхожих истин, уход от неотчетливого говорения и т.д. Таким образом, *пустота* из философского понятия постепенно превращается в фигуру замены, прежде всего замены текста, что часто находит поддержку в разнообразных метаграфических приемах (пустые страницы, обрыв текста, обрыв слов и т.п.).

Концепт *пустота* демонстрирует удивительную устойчивость не только в *минималистических* текстах 60–90-х гг., что могло бы объясняться поэтической стратегией, но и, как видно из приведенных примеров, в *новейших* текстах 21 в. Можно предположить, что *пустота* превратилась в некоторую замену *единого*, которое должно было стоять за *коллекционированием случаев* и контекстов, иными словами, *пустота* служит распространенной фигурой *укрупнения*, в том числе декоративного *укрупнения*.

Если Ален Бадью называет основную интенцию 20 в., начиная с авангарда, «прорывом к реальности»<sup>36</sup>, то в плане языка это так или иначе

<sup>32</sup> ГРЕБЕННИКОВА О. // ДЕВЯТЬ ИЗМЕРЕНИЙ. С.173

<sup>33</sup> ГЕЙДЕ М. Слизни Гарроты. Стихи и комментарии. М.: АРГО-РИСК / Тверь: KOLONNA Publications. (Серия «Поколение», вып. 11.) 2006. С.33.

<sup>34</sup> ЛЕДЕНЕВ В. «проснувшись однажды утром...». Рукопись. 2009.

<sup>35</sup> ГРИШАЕВ А. Шмель. Книга стихов. М.: АРГО-РИСК (Серия «Поколение», вып. 13.) 2006. С.13.

<sup>36</sup> BADIOU A. Le Siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2005. С.77-78.

означает прорыв через видимость реальности, минуя повторение стертых слов – к *на-самом-деле-реальности*. Однако во второй половине 20 в. в культуре открытость может пониматься и как открытые возможности для собственной комбинаторики, что приводит к тому, что популярные концепты *молчание*, *пустота*, осознаваемые (в поэтике концептуализма и постконцептуализма) или не осознаваемые авторами как расхожие культурные топики, комбинируются и по-разному связываются и представляются в текстах.

Аналогичный процесс – апроприация языком культуры философских концептов, характерный для культуры 50-60-х годов, иронически описывается Т. Адорно:

В Германии говорят и еще больше пишут на жаргоне подлинности <...> Будучи преисполненным претензий на глубокую человеческую вовлеченность в происходящее, этот язык, тем не менее, стандартизирован точно так же, как и тот мир, который он публично отрицает.<sup>37</sup>

В этом смысле в 50-70-е годы филологические клише и технологические компоненты философии Хайдеггера вместе с фразеологией традиционной восточной философии как нельзя лучше подходили для создания этого жаргона не только в Европе, но и в России<sup>38</sup>. При заимствовании концепта из языка культуры, даже если имеется в виду конкретный автор, слово не превращается в поэтико-философский концепт: лексемы *пустота*, *здесь*, *молчание*, будучи якобы противопоставленными стандартной картине мира и стандартному говорению, сами превращаются в наиболее характерный пример стандартизованного средства поэтического выражения:

здесь, на этом покачивающемся куске земли  
здесь,  
ради пустого<sup>39</sup>

*Формирование поэтико-философских концептов на основе философских терминов. Философская лексика как конструктивный компонент идиостиля поэта*

Третий путь подразумевает осмысление в поэтическом тексте собственно философского термина как поэтико-философского концепта и развитие на

<sup>37</sup> ADORNO T. Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie. Frankfurt a.M. 1964. С.43. Цит. по: САФРАНСКИ Р. Хайдеггер. Германский мастер и его время. Перев. Т.Баскаковой при участии В. Брун-Цехового. М.: Молодая гвардия, 2002. С.539.

<sup>38</sup> В русской традиции популярность концепта *молчание* в культуре совмещается с популярностью этого концепта в религиозной философии: «Единственное, что адекватно святости этой реальности, – есть молчание – тихое, неслышное и невыразимое наслаждение самим ее присутствием в нас и для нас» (ФРАНК С.Л. Непостижимое. // ФРАНК С.Л. Сочинения. М.: Правда, 1990. С.450).

<sup>39</sup> ОГУРЦОВ С. «в неслыханном полдне...». Рукопись. 2008.

этом основании семантики философского понятия поэтическим словом. В качестве примера можно кратко рассмотреть, как поэтико-философский концепт *ум* у Айги развивает неоплатонистическое понятие *ум* и понятие *ум* у Николая Кузанского.<sup>40</sup>

Развитие поэзией поэтико-философского концепта *ум* – не столь частое явление. Лексема *ум* характеризуется относительной частотностью в текстах Айги: *ум* (во всех падежных формах) у Сапгира на 99600 слов встречается 20 раз, у Айги на 54326 слов 30 раз (ср. у О. Мандельштама – на 54600 слов 12 раз); однако функционирование лексемы дает еще более убедительную статистику: у Сапгира *ум* употребляется свободно из 20 раз – 1; все остальные 19 случаев представляют собой связанное функционирование в составе фразеологических единиц: *сойти с ума* (13 раз), *прийти на ум* (2 раза), *в своем уме* (1 раз), *на уме* (2 раза), *один в уме* (1 раз). У Мандельштама из 12 словоупотреблений – 8 в составе фразеологизмов (*держаться в уме*, *сойти с ума*, *быть в уме*). У Айги из 30 примеров (!) нет ни одного случая несвободного (фразеологически связанного) употребления лексемы *ум*.

Константой русской картины мира является традиционное разведение ума и сердца, что отражается как в русском фольклоре, так и в современной поэзии, прямо или иронически сориентированной на фольклор:

А я ни та, ни ся, – какие? я сижу в своём *уму*,  
И называть себя Марией горько *сердцу* моему<sup>41</sup>

(курсив – мой)

Айги же, напротив, реабилитирует *ум* в русской поэзии и, в частности, воссоединяет концепты *ума* и *сердца*<sup>42</sup>; более того, *Ум-сердце* трактуется как одно понятие в отличие от *Ума* в оппозиции к *сердцу*:

в деле любви возвращаются ласково  
словно в черемуху детство  
и будут оленем в огне моисеевом  
где глаз человечен  
как *сердце и ум*<sup>43</sup>

(курсив – мой)

<sup>40</sup> Выбор пары Кузанский – Айги в качестве иллюстрации третьего пути во многом обусловлен местом проведения конференции: музеем Николая Кузанского в Bernkastel-Kues. С другой стороны, Кузанский действительно был одним из любимых мыслителей Айги (наряду с Паскалем, Кафкой), и у меня сохранился том Кузанского, принадлежащий Айги.

<sup>41</sup> СТЕПАНОВА М. Стихи. Из книги «Лирика, голос». // Воздух. 2008. №4. С.9.

<sup>42</sup> Необходимо отметить, что начало этой затем утерянной продуктивной образности положено еще Блоком («Последняя часть философской поэмы»): «Ты, о, Афина бессмертная / С неумирающим Эросом! / <...> / Ты, без болезни рожденное, / Ты, вдохновенно-духовное, / Мудро-любовное детище, / *Умо-сердечное* – ты!».

<sup>43</sup> Айги Г. Отмеченная зима. С.390.

Снимая оппозицию *ум / сердце*, Айги в то же время актуализирует оппозицию *Ум / рассудок*. Обратим внимание, что у Айги ни разу не встречается лексема *рассудок* (*рассудок* не может быть божественным, сопричастным) и почти отсутствует лексема *разум* – картина, прямо противоположная, например, текстам В. Хлебникова. Именно *ум*, а не *рассудок* у Кузанского предопределяет тему (возможность) участия; Кузанский парадоксальным образом, нарушая линейную логическую последовательность, этимологизирует понятие *ум* (*этимологизируемое* мотивирует *этимологизирующее*), выводя его из пространственных измерений и связывая с идеей абсолютной границы: «кумом (*mens*) является то, *от чего* возникает *граница* и мера (*mensura*) всех вещей. Я полагаю, стало быть, что его *называют mens* – от *measure* <...> *ум называется так от "измерения"*» (курсив мой)<sup>44</sup>;

в Том – облака открывающем словно ворота  
*ум* заставляя – блистать!<sup>45</sup> – а границы  
 временем были: разрывами  
 в ярко-едином<sup>46</sup>

(курсив – мой)

Для поэта первостепенное значение приобретает и идея *умного называния* в отличие от рассудочного наименования. Умное называние у Кузанского трактуется как возможность отражения в понятии прообразов вещей:

<...> таящаяся в нас способность заключать в понятиях прообразы всех вещей, называемая мной умом, вообще не может получить соответствующего имени <...> Ведь наименования даются в результате движения рассудка <...> Отсюда я усматриваю, что, если соответствие наименования предмету может быть большим и меньшим, точного наименования мы не знаем.<sup>47</sup>

В этом смысле знаменитый дефис Айги является своего рода воплощением *умного называния*, ведущего к образованию понятий (поэтико-философских концептов) как нерасчлененных фоносемантических комплексов, отражающих прообразы вещей.

Понятие *ум* (*Ум*) в неоплатонизме относится, прежде всего, к *божественному Уму* (неоплатонистическая триада *Единое – Ум* (*Нус*) – *Душа*); *Душа* как следующая ипостась *Ума* акцидентна *Уму*:

<sup>44</sup> КУЗАНСКИЙ Н. Простец об уме. // КУЗАНСКИЙ Н. Сочинения. В 2 т. Пер. З.А. Тажуринской, А.Ф. Лосева, В.В. Бибахина. Т.1. М.: Издательство «Мысль», 1979. С.388, 389 (перев. А. Лосева).

<sup>45</sup> Сочетание лексем *блистать* и *ум* парадоксальным образом не образует общепотребительного фразеологизма *блистать умом*, а развивает семантику сакрального *блеска* в *ярко-едином*.

<sup>46</sup> Айги Г. Собрание сочинений: В 7 т. Т.5. М.: Гилея, 2009. С.100.

<sup>47</sup> КУЗАНСКИЙ Н. Простец об уме. С.389.

Философ приходит к простецу, чтобы получить наставление о природе ума. Ум в себе является умом, по <роду> своей деятельности – душой <...><sup>48</sup>.

Неслучайными представляются и сложные концепты-триады Айги, включающие ум: «окись роняя!.. – уже обнажив: / скалы-и-розы-и-ум <...>». С другой стороны, функционирование лексемы *идея* демонстрирует не только верность платонистическому понятию *идеи*, но и ее неоплатонистическую модификацию, связывающую термин *идея* непосредственно с концептом *Ума* (ср.: «наш ум есть не развертывание вечной свернутости, но ее образ»<sup>49</sup>):

где как идея ночь светла  
и ясен день как Бога ум<sup>50</sup>  
а я  
по снегам-как-идее-снегам  
вижу иначе бредущих: сияньем<sup>51</sup>

Ум у Айги, развивая понятие второй ипостаси триады, концептуализируется как *центр, середина, встреча, движение к середине*:

боже! какая  
того *средоточья* готовность-и-встречность  
как *центра* – чудесного:  
жар-пьедестал: подымание-ум отдавание-«я!-это-я!»  
будто в полете удерживая  
сладостный памятник  
счастью<sup>52</sup>

(курсив – мой)

Действительно, одним из последних (и не реализованных) замыслов Айги была книга о середине. Срединное положение *Ума* в триаде предопределяет возможность человека участвовать *умом* в *божественном Уме*; семантика *ума*, таким образом, включает *причастность* (участие):

То, что Платон называл душой мира и Аристотель – природой, есть бог, создающий все во всем; и он творит в нас ум<sup>53</sup>

и в *уме* будто что-то *ловя* – договаривает  
*нашим умом*<sup>54</sup>

(курсив – мой)

<sup>48</sup> Там же. С.385.

<sup>49</sup> Там же. С.397.

<sup>50</sup> Айги Г. Поля-двойники. М.: ОГИ, 2006, С.71.

<sup>51</sup> Там же, С.159.

<sup>52</sup> Айги Г. Отмеченная зима. С.481.

<sup>53</sup> Кузанский Н. Простец об уме. С.435.

<sup>54</sup> Айги Г. Отмеченная зима. С.271.



Параллельно сходная семантика развивается и русскими философскими текстами, сориентированными на неоплатонистические понятия:

Так представлял себе индивидуации всеединого Ума Плотин, и так должны мыслить мы, объясняя иначе непонятную причинную связь. Единством точек-моментов в «я»-центре объясняется и воспоминание, и предвидение.<sup>55</sup>

в окно человека  
(над полем по полю):  
в чистую Чашу  
*ума-восприятия!*..<sup>56</sup>

(курсив – мой)

Восхождение человеческим *умом* к *Уму*, тема участия в поэтическом тексте Айги решается параллельными конструкциями, в том числе окказиональными дефисными комплексами, включающими, соответственно, лексемы *Бог (Божий)* и *ум / Ум*:

о Дерево – ты *Божий сон* приемлемый глазами  
*первичнее* чем *Ум-мой-Сон*<sup>57</sup>

(курсив – мой)

Характерным приемом в приведенном примере является сочетание *Ум-мой*, позволяющее при помощи совмещения семантики личного местоимения и графики прописной буквы, маркирующей сакральность и понятийность (идеацию), выразить семантику личного участия в *Божественном Уме*. У Айги, как, впрочем, и у Кузанского, неслучайно появление возвратных местоимений (*себя*) в контекстах, раскрывающих индивидуацию Божественного и человеческого ума:

Так как человеческий ум, благородное подобие бога, участвует, насколько может, в плодородии творящей природы, то он из себя <...> развертывает творения рассудка (*rationalia*) <...>.<sup>58</sup>

Разнонаправленный повтор местоимения *себя* у Айги создает еще более сложные отношения между Божественным, человеческим умом и природой:

о свето-прорубь: там – в одном орешнике! –  
*о бога ли в себе* – его ли *ум* купаешь  
и этим – до меня *себя* рябишь<sup>59</sup>

(курсив – мой)

<sup>55</sup> КАРСАВИН Л.П. О молитве господней. О бессмертии души. Венок сонетов. Терцины. Комментарий к Венку сонетов и Терцинам. // ВАНЕЕВ А.А. Два года в Абези. В память о Л.П. Карсавине. Брюссель: Жизнь с богом: La Presse Libre, 1990. С.216-327. Здесь: с.235.

<sup>56</sup> Айги Г. Отмеченная зима. С.156.

<sup>57</sup> Там же, с.448.

<sup>58</sup> КУЗАНСКИЙ Н. О предположениях. Т.1, с.189.

<sup>59</sup> Айги Г. Теперь всегда снега. Стихи разных лет. М.: Советский писатель, 1992. С.75.

Окказиональные поэтико-философские дефисные термины Айги допускают и более радикальное совмещение лексемы *ум* со специфическим философским термином *не-я* (в варианте *не-«я»*):

*лицо*

как *бога* – в прахе – дно:

*ума-не-«я»* потрескиваньє – пламенем!..<sup>60</sup>

(курсив – мой)

Освоение философской лексики по третьему пути приводит к созданию новых поэтико-философских концептов, представляющих собой многоуровневые семантические структуры. В поэтическом тексте, как и в философском, во многом реализуется принцип «оставить». Термин *оставить* отражает одновременное сохранение авторской семантики термина предыдущих философских текстов и отказ от нее при введении данной лексемы в систему собственных терминов.<sup>61</sup> Поэтико-философский концепт должен *оставить* семантику предыдущих философских текстов, сохранить полный семантический объем «живого слова» (*ум*) и прирастить новые, но не окказиональные, а потенциальные общезыковые значения. Задача философской лексемы в поэтическом тексте такого типа – это выдвижение нормативного слова как наличного языкового материала в такие позиции, при которых слово, актуализируя («оставляя») прежние (авторские) употребления в философских текстах, тем не менее, мыслится как потенциальное<sup>62</sup>.

*Функционирование марксистских терминов в поэзии второй половины 20 – начала 21 вв.*

Особое место в философской лексике, осваиваемой русской поэзией второй половины 20 – начала 21 вв., занимают специальные термины-идеологемы марксистско-ленинской философии, которые именно благодаря их идиоматичности можно считать стилистически маркированными специальными философскими терминами, с одной стороны, и культурными концептами – с другой<sup>63</sup>. Экспрессивная оценка марксистских философских терминов в поэтическом тексте претерпевает значительную эволюцию на протяжении 20 в. и вплоть до последних лет.

<sup>60</sup> Айги Г. Поля в городе. Листы во Францию. Чебоксары: Руссика – Лик Чувашии, 1998. С.23.

<sup>61</sup> Например, термин *разум* у П. Флоренского постадийно «оставляет» кантовский *разум* и *разум* В. Соловьева.

<sup>62</sup> См.: АЗАРОВА Н.М. Типологический очерк. С.58-70.

<sup>63</sup> Здесь необходимо сделать оговорку, что Маркс в советской традиции, в отличие от западной, вообще не воспринимался как родоначальник социологии. Поэтому его социологические термины при превращении идеологемы в культурный концепт тоже воспринимались как философские.

Здесь необходимо обратить внимание на уникальную ситуацию в СССР: благодаря официальному статусу марксистско-ленинской философии и обязательности ее изучения, ни один из поэтов, независимо от качества поэзии, поэтической стратегии и присутствия / не присутствия марксистской терминологии в стихах, не мог пройти мимо знакомства с философской терминологией и определенными философскими текстами:

Мы ж недаром изучали  
«Манифест» и «Капитал» –  
Маркс и Энгельс дело знали,  
Ленин дело понимал<sup>64</sup>

Вселенная со мной склонилась  
Над философским словарем<sup>65</sup>

Шагайте в диалектику, закапывайтесь в мистике,  
пускай кричит философ, догадкой озарён...<sup>66</sup>

Одним из регулярных приемов уже начиная с обзериутов становится раз-  
вертывание по отношению к марксистскому учению и терминологии мета-  
форы *закон* с положительным или, чаще, отрицательным (догма, идиома)  
знаком:

Ты глупая натура не блещешь умом,  
Как великие учёные Карл Маркс, Бехтерев и  
Профессор Ом.  
Все знают, что придёт конец,  
все знают, что они свинец.<sup>67</sup>

Твой сон, беспутный и бессвязный,  
Порою чистый, порою грязный,  
Мы *подчиним законам века*,  
Мы создадим большого человека.  
И в тайну материалистической полемики  
Тебя введём с открытыми глазами<sup>68</sup>

(курсив – мой)

«В этом чувствуется сдвиг  
налево от *открытий достоверных*

<sup>64</sup> СМЕЛЯКОВ Я. Стихи, написанные 1 мая. // [http://www.ruthenia.ru/60s/smeljakov/1\\_maja.htm](http://www.ruthenia.ru/60s/smeljakov/1_maja.htm) (сентябрь 2010 г.)

<sup>65</sup> МАРТЫНОВ Л. Над философским словарем. // <http://astrometric.sai.msu.ru/~shat/PAGE/Poetry/Poznanie.html> (сентябрь 2010 г.)

<sup>66</sup> РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Р. Поэма о разных точках зрения. // <http://er3ed.qrz.ru/rozhdestwensky-r-poema.htm> (сентябрь 2010 г.).

<sup>67</sup> ВВЕДЕНСКИЙ А. Полное собрание произведений. Т.1. С.144.

<sup>68</sup> ХАРМС Д. // Сборище друзей... Т.2. С.155.

марксизма». «Недостаточно улик». «А как насчет явлений атмосферных?»<sup>69</sup>

(курсив – мой)

К нам не плывет золотая рыбка.  
Маркс в производстве не вяжет лыка.  
Труд не является товаром рынка.<sup>70</sup>

Опять надстройка рождает базис...<sup>71</sup>

Ироническая рефлексия над марксистскими идеологемами подразумевает использование оценочной (или нарочито сниженной) лексики:

Это вопрос серьезный.  
Материя по-моему дура  
её однообразная архитектура<sup>72</sup>

Если еще Б. Пастернак использует термин *материя*, с одной стороны, в собственно-философском значении: *Materia prima*, а с другой – как устойчивый поэтический фразеологизм: «Запросишь у стужи высокой материи, / Что кровью горячею сумерек пышет», то сочетание *власть материи* у Введенского, развивающее метафору *закона*, оперирует уже не с философским термином, а с социальным конструктом:

я знаю что *ныне*  
*матери власть*  
мне хочется дыни  
мне хочется *власть*<sup>73</sup>

(курсив – мой)

Далее эта традиция будет подхвачена поэзией андеграунда: *материя-иуда* (В. Кривулин) и ироническими частушками известного философа-логика А. Зиновьева: «Нету в мире ничего, / Окромя материи»<sup>74</sup>. «Философическая поэма» Зиновьева построена, в частности, на приеме рифмы как средства создания семантико-стилистического конфликта сниженной бытовой (вплоть до просторечной) лексики и марксистских терминов в их классических идиоматических формулировках; интересно отметить, что в каждом катрене рифмуются вторая и четвертая, содержащая марксистско-ленинский философский термин, строка, в то время как первая и третья остаются незарифмованными, что подчеркивает ключевую роль термина в тексте:

<sup>69</sup> Бродский И. Горбунов и Горчаков. // БРОДСКИЙ И. Разговор с небожителем. Стихотворения, поэмы. СПб., 2002. С.268.

<sup>70</sup> Бродский И. Речь о пролитом молоке // Там же. С.222.

<sup>71</sup> ВОЗНЕСЕНСКИЙ А. Люмпен-интеллигенция // <http://theewwr.info/archives/326> (сентябрь 2010 г.)

<sup>72</sup> ХАРМС Д. // Сборище друзей... Т.2. С.115.

<sup>73</sup> ВВЕДЕНСКИЙ А. Полное собрание произведений. Т.1. С.107.

<sup>74</sup> ЗИНОВЬЕВ А.А. Светлое будущее. Paris: Lausanne: L'Age D'Homme, 1978. С.18.

Коль придется вместе жить,  
 Наберуся горя я.  
 Каждый шаг пути ума  
 Метит категория.  
 Вечно капает вода  
 В раковину с крантика.  
 Правда где, а где вранье,  
 Проверяет практика<sup>75</sup>

(курсив – мой)

Зиновьев обыгрывает такие термины, как *сознание, агностик, отрицание отрицания, борьба противоположностей, количество – качество, базис – надстройка* и т.д. Именно марксистские формулы мыслятся тем повторением (тем *тап*), которое надо преодолеть. Такая ситуация характерна для 60-70-х и сохраняется даже в 90-е. Смелость в оценке и в ироническом оперировании этими терминами возрастает по направлению к 90-м, но и действенность подобной иронической дефразеологизации ослабевает:

Конкурс Мисс Пастораль  
 <...>  
 Одна раздета под орех  
 Другая под алмаз  
 А третья рыжая как Маркс как квас  
 и вовсе без прикрас<sup>76</sup>

Сами имена превращаются в идиому, причем прежде всего в сочетании *Маркс и Энгельс*, хотя формально используется множественное число, но фактически фигурирует один персонаж, представленный единым фонетическим комплексом *Маркс-Энгельс*, опять же независимо от качества текста и критериев оценки идиомы:

Так, Маркс и Энгельс были заодно  
 Не только с Дарвином, но и с Ван-Гогом<sup>77</sup>

Ещё мне нравилась книга  
 о Британском музее,  
 греческих мифах,  
 домашнем хозяйстве  
 и дурной погоде.  
 Она называлась  
 «Их простота и человечность»,  
 в ней говорилось  
 о Марксе с Энгельсом<sup>78</sup>

<sup>75</sup> Там же, С.19.

<sup>76</sup> ИСКРЕНКО Н. ВСЁ! Июль – декабрь 1989 г. М.: АРГО-РИСК, 2005, С.10.

<sup>77</sup> МАРТЫНОВ Л. Единая стезя. // <http://www.ruthenia.ru/60s/martynov/stezia.htm> (сентябрь 2010 г.)

<sup>78</sup> МАЛАНОВА М. Просторечие. Стихи. // <http://www.vavilon.ru/texts/malanova1.html> (сентябрь 2010 г.)

Претворяет лягушек в квакушек сорок в воровок хмели в сунели  
 маркс в энгельс шеш в беш бзыч в бзгоа<sup>79</sup>

Возможность трактовать марксистско-ленинский термин неиронически появляется в поэзии лишь в 21 в., после большого перерыва, и, в основном, в поэзии «двадцатилетних», воспринимающих марксистский термин необязательно в связи с его идеологическим статусом в советской культуре. Так, стихотворение Е. Риц построено на неироническом использовании лексемы *материя* как философского марксистского термина и развертывании его в метафору; о том, что *материя* именно марксистский термин, свидетельствует интертекстуальность строчек *кто был ничей*, недвусмысленно отсылающих к Интернационалу (*кто был ничем...*):

А воздух, как околоплодный,  
 Толкается и бьётся из щелей.  
*Кто был ничей,*  
*Тот, верно, станет всей*  
*Материей неплотной*<sup>80</sup>

(курсив – мой)

Параллельно *Маркс* как имя, наконец, отрывается от *Энгельса* и ресемантизируется в текстах молодых поэтов; так, И. Кригер, предпосылая собственному неироническому тексту эпиграф, использует подчеркнуто неидиоматизированный вариант – *К. Маркс*:

*Дом, в котором не живут, не является действительным домом. (К. Маркс)*

В лесах, в синих лесах,  
 В доме, сложенном из сосновых стволов,  
 В доме, сложенном из лесной темени,  
 <...>  
 В доме, где надёжно поселилась часть меня,  
 Ибо тот дом – конец всего и начало всего,  
 Тот, кто проведёт ночь в доме, что я, к счастью, покинул,  
 Тот не продолжит путь прежним,  
 Тот умрёт и родится, того не узнают друзья<sup>81</sup>

Любопытно, что в стихах левых молодых поэтов экономическая марксистская лексика начинает осмысляться как собственно философская и, становясь основой метафоры, связывается с семиотической и культурной традицией конца 20 в.: «заговором типографским, / прибавочной стоимостью

<sup>79</sup> ЗЕЛЕНИНА Г. Голем. // <http://www.vavilon.ru/metatext/vavilon8/zelenina.html> (сентябрь 2010 г.)

<sup>80</sup> РИЦ Е. Город большой. Голова болит. М. АРГО-РИСК (Проект «Воздух», вып. 29.) 2007. С.63.

<sup>81</sup> КРИГЕР И. Интроспекция: Книга стихов. М.: АРГО-РИСК (Серия «Поколение», вып.7.) 2005. С.36.

знака». Старые термины стремятся заново обрести внутреннюю форму, например, при помощи неиронической этимологизации:

перебиваясь с дождя на слякоть,  
но тем самым обрекая себя на инфляцию  
накоплений, на забвение выдававшихся слов –  
в свете прекрасных и новых – как мир – диалектов  
и новых витков диалектики.

<...>

о, проклятие диалектики<sup>82</sup>

В то же время возрождается интерес к использованию и развитию марксистских терминов для критики современной стадии капитализма и, что характерно, соединяющейся с антиноминалистической критикой апологии языка:

двойственность товара  
на ночь помолись  
а с утра с наваром  
смоется и смысл

<...>

нефтеналивные  
годы нулевые  
жирные и сытые  
языком умытые<sup>83</sup>

Именно в этих контекстах очевидно противостояние поэтических поколений как в политической позиции, так и в приемах оперирования сходными терминами:

саша удобно устроился  
кто его упрекнёт  
норма прибавочной стоимости  
от зависти бороду рвёт<sup>84</sup>

Вставай, поднимайся,  
ты, неангажирован-  
быть-бы-живу,  
трудись и майся,  
мир.<sup>85</sup>

Ср.:

Не хочется считать себя рабочим.  
Охота, в общем, в следующий класс.

<...>

Ну, как это... количество труда,

<sup>82</sup> АРСЕНЬЕВ П. Стихи. Рукопись. 2009.

<sup>83</sup> ОСМИНКИН Р. Стихи. Рукопись. 2009.

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> АРСЕНЬЕВ П. Стихи. Рукопись. 2009.

прибавочная стоимость... прогресс...  
И вся эта схоластика о рынке...<sup>86</sup>

Те авторы, кому за 50–60, в 2000-е сторонятся марксистской лексики, рассматривают ее как проявление излишнего политизма, занимая позицию «как будто этого не было» или как будто это не имеет отношения к поэзии, в результате чего некоторые термины (метафоры) исчезают из поэзии из-за их маркированности как марксистских. С другой стороны, некоторые поэты старшего поколения в 2000-е гг. возвращаются к марксистской фразеологии в попытке осмыслить свой жизненный опыт через марксистские термины. Так, в стихотворениях Б. Констриктора, построенных на приеме создания каламбурных афоризмов с использованием характерных для марксистско-ленинской терминологии идиом, парадоксальным образом именно марксистская идиоматика звучит экзистенциально:

труд сделал из обезьяны  
то  
что  
надо  
преодолеть;

материя вечна  
атерия ечна  
терия чна  
ерия на  
рия а  
и я<sup>87</sup>

(курсив – мой)

Это автобиографические конструкты, язык собственного прошлого независимо от того, что в реальности автор принадлежал и принадлежит к андеграунду. Термины становятся «уютными», обживаются как предметы мебели, сохраняемые в памяти:

история цивилизации (по Б. Констриктору)

есть  
смена  
способов  
производства  
и одомашнивания  
ада<sup>88</sup>

Экзистенциальная или ностальгическая трактовка марксистской фразеологии закономерно возникает и в эмигрантских текстах на русском языке:

<sup>86</sup> Бродский И. Из «Школьной антологии». // Бродский И. Избранное. М.: Аттикус, 2009. С.66.

<sup>87</sup> КОНСТРИКТОР Б. Рукопись. 2010.

<sup>88</sup> Там же.



Хозяин, сдавая квартиру, называл сквозняк бризом. Бриз в Чикаго понятие политическое. Может быть, купить «Капитал» Маркса, хорошо написанная книжка, которую никто не станет читать – чтобы держаться? Капитала у Маркса не было, будет ли у меня?

<...>

Значит, то, что большие предметы бывают только в *детстве*, в возрасте же мельчают, – значит, это *объективный материализм*, а не оптический обман?<sup>89</sup>

(курсив – мой)

Антропологизация философского термина может найти выражение как его «уютное обживание». В то же время это может быть шаг на пути возвращения термину собственно философской понятийности. Сходным образом был «уютно обжит» поэтический штамп *бытие* как *бытиё*, что затем дало возможность использовать *бытиё* как собственно философский термин, но уже в значении *Dasein*<sup>90</sup>.

Поэтический текст конца 20 – начала 21 вв. обладает собственными возможностями освоения философской лексики и широким спектром приемов оперирования с ней.

Рефлексия над философской лексемой основывается на признании близости философского и поэтического слова и расширяет семантический объем философского понятия по аналогии с его развитием в философском тексте.

В то же время поэтические штампы 20–21 вв. часто формируются из усвоенных культурой философских терминов и понятий, иными словами, философские понятия (термины) являются не только потенциальными кандидатами на редукцию в языке культуры, но и потенциальными кандидатами для превращения в поэтический штамп.

Функционирование философских терминов в поэзии позволяет не только продемонстрировать взаимодействие различных способов оперирования философской терминологией, но и поколенческие различия.

<sup>89</sup> Глазова А. Петля. Невполовину: Стихотворения. М.: НЛО, 2008. С.90.

<sup>90</sup> См.: АЗАРОВА Н.М. Бытие в русских поэтических и философских текстах XX–XXI вв. // Вопросы филологии. 2010. №3 (36). С.70–76.

Валерий З. Демьянков (Москва)

***Прелесть и прелестный* в современной русской лирике:  
к вопросу о лингвистической эстетике**

В отличие от философа, филолог не ищет ни определения прекрасного, ни границ между эстетикой (тем, что красиво само по себе, оценивается как приближение к идеалу формы) и этикой (тем, что заслуживает одобрения или порицания): более или менее профессионально мы можем исследовать только *речь* о прекрасном. А речь эта демонстрирует расхождения не только между разными национальными культурами или региональными вариантами ее, но и между разными эпохами существования одной и той же культуры и между разными жанрами речи о прекрасном. Исследование всех этих и других особенностей речи о прекрасном и составляет задачу лингвистической эстетики. Итак, лингвистическая эстетика – исследование методами лингвистики категорий эстетики, точно так же, как лингвистической философией давно уже называют исследование лингвистическими методами философски нагруженных понятий: недаром лингвистическую философию часто называют «философией быденного языка». В последние годы появились исследования, посвященные лингвистической психологии (например, типология употребления и семантика слов быденного языка, обозначающих различные психологические состояния), лингвистической политологии и т.п.

В сферу внимания лингвистической эстетики входят как рутинные, так и творческие способы использования эстетических категорий – категорий прекрасного и безобразного. В синтактике – это соположения имен предметов с эпитетами красоты, в семантике – та или иная степень дробности в упоминании степени привлекательности. А в прагматике – ситуации, в которых говорят о красоте в различных обстоятельствах.

Наиболее типично стремление к речевой креативности, когда хотят сказать или написать «покрасивее» о том, что является или представляется красивым. Это своеобразный обряд речевого ухаживания за собеседником. Креативная эстетика реализует этот мотив поведения. Когда же речь по замыслу антиэстетична, мы наблюдаем примерно то же, что происходит, когда в определенном возрасте мальчик дергает понравившуюся ему девочку за косичку: таким образом он стремится хотя бы обратить на себя ее внимание.

То есть, речевая креативность в некоторых проявлениях очень напоминает агрессию, наступление на права адресата: тот или та, чье внимание

мы пытаемся привлечь, должен на какое-то время обратить внимание на творца, отказаться от эгоцентризма.

Особенно показательно в этом отношении употребление «атракативных» эпитетов красоты – тот случай, когда о предмете говорят как привлекающем внимание человека. Тогда говорят, что предмет «показывает» себя красивым, *привлекает* внимание (привлекателен), *пленяет* взор (пленителен), *очаровывает* его (очарователен), *прельщает* своею красотой (прельстителен).<sup>1</sup>

К активному, или аттракативному, типу относятся, таким образом: *пленительный*, *очаровательный*, *привлекательный*, *прелестный*, *обворожительный* и *чарующий*. В качестве синонима для *некрасивый* употребляется «дистракативный» эпитет *отвратительный*, внутренняя форма которого указывает на каузацию движения от некрасивого предмета, например, на удаление взгляда (*отвратительное платье*).

Анализ словоупотребления в русской художественной литературе 18–21 вв. показал<sup>2</sup>, что идеи *пленительности*, *очарования* и *прелести* по-разному естественными представляются как в рутинной, так и в торжественной речи о красоте. Наиболее часто употребляются *прельстителный* / *прелесть* / *прелестница*, *прелестник*; в полтора раза реже – *очаровательный* / *очарование*; реже всего и очень неравномерно по литературным эпохам и жанрам употребляется *пленительный*. Заметим, что относительная частота употребления этих эпитетов обратно пропорциональна степени агрессии: наиболее агрессивна пленительность, а наименее агрессивна прелестность, посередине – очарование.

Прототипы же сущностей, этими эпитетами характеризуемых, при всем сходстве, обладают некоторыми различиями. Так, эпитет *пленительный* в русском языке не употребляется там, где возможно буквальное истолкование текста: словосочетание *пленительный бандит* вызывает улыбку, а десантник бывает пленительным разве что в свободное от работы время. Именно поэтому прототип пленительности – неагрессивные по природе и / или характеру существа, особенно же – женщины, дети и мелкие предметы. *Пленительный холмик* звучит нейтрально, а *пленительная гора* вызывает ощущение креативности. Прототипической пленительностью все же обладают человеческие существа, но у них пленительность внешних и внутренних качеств – не от мира сего, а лежит в мире образов.<sup>3</sup> Эпитет *пленительный* семантически «антисогласуется» с определяемым: буквальный смысл эпитета агрессивен, а буквальный смысл определяемого – нет.

<sup>1</sup> См. ДЕМЬЯНКОВ В.З. Пленительная красота. // ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА: Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. Сост. и отв. редактор Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2004. С.169-208.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Подробнее об этом см. там же.

Идея очаровательности связана с активным воздействием на разум и чувства «очарованного» человека. Прототипически очарователен человек, от которого не ждут прямого агрессивного воздействия на сознание: очарование приходит исподволь. По переносу, очаровательными называют действия, а также свойства внешности и интеллекта очаровательного человека. Обратный перенос – когда очаровательные произведения искусства (значительно реже – науки) делают очаровательным их автора.<sup>4</sup>

Идея прелести обладает наиболее нейтральным прототипом. Эпитет *прелестный*, как и остальные атрактивы, анτισогласуется с существительными: сегодня *прелестное дитя* звучит нормально, *прелестный тиран* – почти что оксюморон, а *прелестный вор* – значительно менее правдоподобно, чем *прелестный ворюшка*.

Однако во многих, если не во всех примерах употребления эпитета *прелестный* и существительных *прелесть*, *прелестница* и *прелестник* в современной лирической поэзии чувствуется, что понятие прелести сегодня – что-то вроде вещицы из прабабушкиного комода. Отсюда и осознание манерности, привносимой в текст их употреблением. В наилучшей же степени, прямо-таки по определению, такая манерность присуща «куртуазным маньеристам».

В нашем материале имеем следующие типы контекстов для основы *прелест-* и ее дериватов.

Из исторической лексикографии русского языка известно, что прилагательное *прелестный* первоначально не означало красоты: скорее, искушение или увод в сторону от праведной жизни. Словосочетание *прелестная красота* в одном из сонетов А.П. Сумарокова (18 в.) сам автор, скорее всего, интерпретировал как «иллюзорная, сиюминутная, но не вечная красота»:

Не трать, красавица, ты времени напрасно,  
Любися; без любви все в свете суеты,  
Жалей и не теряй прелестной красоты,  
Чтоб больше не тужить, что век прошел несчасно<sup>5</sup>

Но уже у того же автора встречаем контексты, приближающие нас к современному употреблению того же эпитета:

Моему, мой свет, ты взору,  
Что ни делаешь, прелестна,  
Всё любовь мою питает  
И мое веселье множит.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Это демонстрируется в: Демьянков В.З. Очаровательная красота. // ДИНАМИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ: Слово. Предложение. Текст: Сборник статей в честь Е.В. Падучевой. М.: Языки славянских культур, 2008. С.249-279.

<sup>5</sup> СУМАРОВОК А.П. Сонеты. // СУМАРОВОК А.П. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1958. С.170.

Можно предположить, что примерно в это время ненадолго вырисовались контуры понятия «прелесть» как «соблазнительная привлекательность», однако вскоре после этого в обыденном словоупотреблении сема «соблазн» исчезает из значения слова *прелесть*. Остается только идея привлекательности. Как я попытаюсь показать, именно в этом значении употребляются указанные лексемы (*прелесть*, *прелестный* и т.д.) в языке современной нам русской лирики.

### 1. Прелесть и прелести

Указывая на прелесть кого-либо или чего-либо, фактически говорят о том, что этот человек или предмет прелестен:

<...> плоть стихов жестка была и кисловата,  
а мне-то думалось: готов служенью муз я, и услада  
сближенья звуков и вещей в слияние, блаженство, в прелесть  
скрепленных рифмами речей уже в душе моей пригrelись.<sup>7</sup>

Прелесть речей сегодня – красота и привлекательность их<sup>8</sup>. Кроме того, находим указание на прелесть ритма, единства, пальмы...

Обращение <ты,> *моя прелесть* адресуется прелестному существу:

И ты, моя прелесть, забудешь меня.<sup>9</sup>

Прогоняя же прелесть, также косвенно именуют прелестной свою адресатку:

Сгинь наважденье, жестокая прелесть,  
Не побираться хожу.<sup>10</sup>

Здесь, как видим, конъюнкция *жестокая и прелестная X* трансформируется в словосочетание эпитета с существительным *прелесть: жестокая прелесть*.

Когда говорят, что в чем-либо есть прелесть, также выражают эту простую мысль, ср.:

В этом есть своя прелесть, тепло и уют –  
когда снег словно ересь ложится на круп

<sup>6</sup> СУМАРОКОВ А.П. Ода Анакреонтическая (1755). // СУМАРОКОВ А.П. Избранные произведения. С.99.

<sup>7</sup> АЛЕЙНИК А. Апология (1996). // <http://www.pereplet.ru/moshkow/POEZIQ/alejnik.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>8</sup> Словосочетание *прелестные письма* в современном русском языке интерпретируется не как «подстрекательские письма», а как привлекательные и красивые речи.

<sup>9</sup> ГРИГОРЬЕВ К. Подборка стихов – часть первая. // [http://lib.ru/POEZIQ/GRIGORIEW\\_K/stihi1.txt](http://lib.ru/POEZIQ/GRIGORIEW_K/stihi1.txt) (сентябрь 2010 г.).

<sup>10</sup> КИТЕНКО В. Предместье. // <http://lib.ru/NEWPROZA/KIKTENKO/stihi3.txt> (сентябрь 2010 г.).

отдыхающей после забега Земли  
это все наносное, мгновенье весны<sup>11</sup>

Очаровательна страна,  
В ней тоже есть своя прелесть,  
Она порой загадочна,  
Но небо есть и зелень есть.<sup>12</sup>

Усложнением является конструкция типа следующей:

И осень прелесть  
В тумане распахнутых глаз...<sup>13</sup>

Воскликая «Какая прелесть», поэт говорит: «Все это прелестно!». Напр.:

«Боже мой, какая прелесть!»  
И на несколько минут,  
От твоей улыбки греясь,  
Астры ярче зацветут.<sup>14</sup>

Отклонения от этого соотношения бывают следующего порядка:

– прелесть мук бывает, но вряд ли мы найдем прелестные муки:

[о нежность губ  
о прелесть мук!]  
Варпела- Варбела!<sup>15</sup>

– прелесть отклонений бывает, но прелестные отклонения звучат менее естественно:

Всем нам введома прелесть и радость  
Небольших отклонений от нормы!<sup>16</sup>

– упоминается прелесть недосказанного слова, однако вряд ли найдем упоминание прелестного недосказанного слова:

Прелесть недосказанного слова  
Замерла в разбуженном лесу,

<sup>11</sup> АВИН В. Бурлаки на volvo (июнь – ноябрь 2005). // [http://lib.ru/NEWPROZA/AVIN\\_V/volvo.txt](http://lib.ru/NEWPROZA/AVIN_V/volvo.txt) (сентябрь 2010 г.).

<sup>12</sup> БАРСКИЙ Б. Лирические стихотворения о любви к разнообразным женщинам. // <http://lib.ru/ANEKDOTY/barskij.txt> (сентябрь 2010 г.).

<sup>13</sup> МАНУВАХОВ Х. Космический дервиш: Стихотворения. Книга на сайте электронной библиотеки Александра Белоусенко: [http://www.belousenko.com/wr\\_Manuvakhov.htm](http://www.belousenko.com/wr_Manuvakhov.htm) (сентябрь 2010 г.).

<sup>14</sup> ДЕМЕНТЬЕВ А. Азарт (1985). Книга на сайте электронной библиотеки «Грамотей»: [http://www.gramotey.com/?open\\_file=1269029888](http://www.gramotey.com/?open_file=1269029888) (сентябрь 2010 г.).

<sup>15</sup> БАХТЕРЕВ И. Стихотворения. Страница Игоря Бахтерева на сайте Андрея Носкова: <http://noskoff.lib.ru/friends/fbaht010.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>16</sup> ГВОЗДЕЙ В. Ночная дорога (2000). // [http://lib.ru/NEWPROZA/GWOZDEJ/nochnaya\\_1.txt](http://lib.ru/NEWPROZA/GWOZDEJ/nochnaya_1.txt) (сентябрь 2010 г.).

День задернул шторы туч лиловых,  
В чем же я надежду донесу.<sup>17</sup>

Слово же *прелести* представляет отдельную лексему, в классической поэзии имеются в виду определенные части тела, в современном разговорной речи часто значение этого слова очень далеко от эстетики и от значения абстрактного существительного *прелесть*. Ср.:

Быть может, навсегда нас с Роговым связали  
То илистое дно и прелести наяд.<sup>18</sup>

На этом основан поворот мысли в следующем пассаже:

Помните, подруга за прелести трогая, –  
Татуировки могут объяснить очень многое.<sup>19</sup>

Впрочем, в современной поэзии время от времени забывают об эвфемистичности этой формы, например:

Оказалось – не по мне  
Прелести двинские:  
Поперек тебя, Двина,  
Не ступи!<sup>20</sup>

Возможно, непреднамеренно забывает об этом автор и следующих стихов:

Мой детский курорт, сколько прелестей вьётся в тебе,  
Ты сладок как торт,  
твои губы всегда в серебре табачного пепла, и стайка  
усатых гуляк ползёт по проулкам твоим как клубящийся мрак.<sup>21</sup>

## 2. Прелестница и прелестник

Существительное *прелестница* употребляется значительно чаще, чем *прелестник*. Например:

<...> В болотистом Аиде  
Я жертвы принесу мерцающей Киприде,  
Чтобы вела тебя, как некогда блесной  
За равнобедренной и пылкою весной,  
Прелестниц разводя на пылкости напрасны,

<sup>17</sup> Толстова А. От рассвета до веры. // <http://lib.ru/ZHURNAL/tolstowa.txt> (сентябрь 2010 г.).

<sup>18</sup> Добрынин А. Сборник поэзии З. // Электронная библиотека «Грамотей»: <http://www.gramotey.com/books/1269005330.htm> (сентябрь 2010 г.).

<sup>19</sup> Григорьев К. Курзал – подборка стихов, часть четвертая. // [http://lib.ru/POEZIQ/GRI-GORIEW\\_K/stihi4.txt](http://lib.ru/POEZIQ/GRI-GORIEW_K/stihi4.txt) (сентябрь 2010 г.).

<sup>20</sup> Фокина О. Избранное: Том 1, 2003. // <http://www.booksite.ru/fulltext/fok/ina/izb/ran/poe/8.htm#188> (сентябрь 2010 г.).

<sup>21</sup> Да Д. Восковое лицо. // Историческая библиотека: [http://libbox.info/book-reading\\_93367.html](http://libbox.info/book-reading_93367.html) (сентябрь 2010 г.).

В плену измены той, что отравит соблазны,  
Златые времена! <...><sup>22</sup>

Выражением *разводить* на что-либо (как в современном *разводить на бабки* – то есть, вводить в непредвиденные расходы) автор преднамеренно резко снижает общий дух стихотворения.

Значительно реже находим существительное *прелестник*, звучащий так же по-гендерному экзотично, как в классической русской поэзии:

Колдует над темой  
Смещения эпох  
Банален, как демон,  
И грустен, как Бог,  
Суров, стоеросов –  
Костер между льдин –  
Прелестник-философ  
Провидец Ильин...<sup>23</sup>

### 3. Эпитет *прелестный*

Прелестными бывают:

- одушевленные существа
- лицо, черты лица, профиль, части тела и т.п.
- звуки, особенно часто – речь
- природа
- некоторые другие сущности.

3.1. Прелестны одушевленные существа, как правило, женского пола: девчонки, дамы, всадницы, служанки, а также ангелы и т.п.

Вот рифмы, как прелестные девчонки,  
у топчанов толпятся колченогих, <...>.<sup>24</sup>

Иногда профессия этих существ по-русски бывает мужского рода:

Девушка, критик прелестный!<sup>25</sup>

Даже когда употребляется «бесполое» именование – за ним мы угадываем все-таки существо женского пола:

Ну что тебе, прелестное создание?<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Годин А. Секретная музыка (2004). // <http://lib.ru/POEZIQ/GODIN/goracij.txt> (сентябрь 2010 г.).

<sup>23</sup> Пригодич В. Ветер в ничто (2000). // <http://prigodich.8m.com/wind.htm> (сентябрь 2010 г.).

<sup>24</sup> Алейник А. Другое небо. // <http://lib.ru/POEZIQ/ALEJNIK/nebo.txt> (сентябрь 2010 г.).

<sup>25</sup> Григорьев К. Подборка стихов – часть первая.

<sup>26</sup> Гвоздей В. Птица ночи: стихотворения, песни, иронические тексты. Сборник. Вступительная статья Г.Г. Исаева. (Астрахань: Издательский дом «Астраханский универси-



Очень редко, но все же иногда прелестными бывают молодые мужчины, отроки:

Мил пастуху Корюдону был прелестный Алексис <...>.<sup>27</sup>

Мотыльки, кошки и собаки также не лишены прелести. Поэтому когда поэт говорит о «прелестном сонме кошек и собак», он имеет в виду именно этих животных, а не абстрактный ряд, прелестный сам по себе:

Верю в то, что в Царствии небесном –  
Есть стихи, и водка, и табак –  
И что встречен буду я прелестным  
Сонмом своих кошек и собак <...>.<sup>28</sup>

Совсем редко прелестными бывают полулюди – полужвери:

Им скоро принесут подруги  
Прелестных зверомалышей –  
С когтями, с толстыми хвостами  
И в шерсти с головы до ног.<sup>29</sup>

3.2. Лицо, черты лица, профиль, части тела и т.п. прелестного существа, подаваемые как причина прелести:

И прелестны черты  
Исказила гримаса<sup>30</sup>

Даже цвет лица:

О, дамы все молчат в ответ,  
залившись краскою прелестной<sup>31</sup>

Когда поэт затрудняется установить, какое же именно свойство характера его прельщает, говорят о «чем-то прелестном», например:

И что-то прелестное в ней проступило,  
И даже повеяло чем-то оттуда...<sup>32</sup>

Новшеством 21 века является прелестное тело в целом, а не его отдельная часть, как бывало раньше. Например:

тет», 2006). Doc-ZIP: [http://publ.lib.ru/ARCHIVES/G/GVOZDEY\\_Valeriy\\_Nikolaevich/\\_Gvozdey\\_V.\\_N..html#03](http://publ.lib.ru/ARCHIVES/G/GVOZDEY_Valeriy_Nikolaevich/_Gvozdey_V._N..html#03) (сентябрь 2010 г.).

<sup>27</sup> Цветков А. Дивно молвить: Собрание стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. // <http://www.vavilon.ru/texts/tsvetkov1.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>28</sup> Пригодич В. Ветер в ничто.

<sup>29</sup> Добрынин А. Сборник поэзии 5. // [http://www.gramotey.com/?open\\_file=401213956840.37#ТОС\\_id2826151](http://www.gramotey.com/?open_file=401213956840.37#ТОС_id2826151) (сентябрь 2010 г.).

<sup>30</sup> Да Д. Восковое лицо.

<sup>31</sup> Григорьев К. Подборка стихов – часть вторая [http://lib.udm.ru/lib/POEZIQ/GRIGORIEW\\_K/stihi2.txt](http://lib.udm.ru/lib/POEZIQ/GRIGORIEW_K/stihi2.txt) (сентябрь 2010 г.).

<sup>32</sup> Кушнер А. Третья платформа: стихи. // Новый Мир 2001. №1. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2001/1/ku.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/1/ku.html) (сентябрь 2010 г.).

И потому в прелестном теле  
Открылся мне свирепый монстр.<sup>33</sup>

3.3. Звуки и речь сама по себе, от кого бы она ни исходила (например, стихи, шутка):

Обвиняется коллега Мандельштам

В сочинении прелестных стихов<sup>34</sup>

Или еще один пример:

И говорят, такой прелестной шутке  
Был очень рад скучающий дракон,  
И от еды отвлекшись на минутку,  
От хохота хвостом захлопал он.<sup>35</sup>

По переносу, прелестными бывают и инструменты, издающие прелестные звуки:

И почему печальной песни  
Однообразная свирель  
Все ж сердцу ближе и прелестней,  
Чем звонких жаворонков трель?<sup>36</sup>

А также звук, издаваемый человеком: например, смех:

Невозможно слушать без волнения  
Смех прелестный той, в кого влюблен.<sup>37</sup>

3.4. Природа – целиком или ее части (цветы, растения и т.п.):

А разговаривала с вами  
Сама прелестная природа.<sup>38</sup>

Но чисты и прелестны  
В звездных садах цветы<sup>39</sup>

А также времена суток – как состояние этой природы:  
У меня в деревне утро -  
Дождь прошел, и ветер стих -

<sup>33</sup> ДОБРЫНИН А. Сборник поэзии 4. // [http://lib.ru/POEZIQ/DOBRYNIN\\_A/poem04.txt](http://lib.ru/POEZIQ/DOBRYNIN_A/poem04.txt) (сентябрь 2010 г.).

<sup>34</sup> ПРИГОДИЧ В. Ветер в ничто.

<sup>35</sup> БАРТОЛЬД Л. Сборник стихов. // <http://lib.ru/ZHURNAL/plashkewich.txt> (сентябрь 2010 г.).

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> ГРИГОРЬЕВ К. Подборка стихов – часть первая.

<sup>38</sup> ДОБРЫНИН А. Сборник поэзии 3.

<sup>39</sup> МАНУВАХОВ Х. Космический дервиш.

Многомудрое, как сутра,  
И прелестное, как стих<sup>40</sup>

Бокал вина и ночь любви – прелестно!..<sup>41</sup>

### 3.5. Вне этих классов и очень редко говорят еще:

– о прелестных стезях:

Олимп-шалун пиитом будет,  
Стези его прелестны и чисты<sup>42</sup>

– душок – на грани между эстетикой и антиэстетикой:

Распространяют душок-с прелестный<sup>43</sup>

## 4. Лексема *прелестно*

Как наречие *прелестно* чаще всего характеризует наблюдаемое изменение ситуации:

Я боялся тебя, а потом - налюбил на эпоху вперёд, наблюдая  
– за красным кустом так прелестно сдвигается лёд.<sup>44</sup>

Еще одна возможность – когда некто осуществляет свои действия над лирическим героем, приобретая таким образом прелесть:

Все эти душеньки пьянят меня прелестно.<sup>45</sup>

Сочетание же *прелестно* + прилагательное сегодня употребляется очень редко и напоминает о былых эпохах – о времени В.А. Жуковского и о начале 20 в.:

Но чудеснее всех и всего был прелестно глубокий овражек –  
Год назад я в него, разбежавшись, на голову метко упал!<sup>46</sup>

Как видим, употребление исследуемых лексем в современной русской лирике имитирует в большей степени узус времен А.П. Сумарокова, чем более древний, в котором слово *прелесть* означало «соблазн».

Но почему указанные лексемы столь нечасты в текстах современной русской лирики? А когда их все-таки употребляют, то почему текст приоб-

<sup>40</sup> Пригодич В. Ветер в ничто.

<sup>41</sup> ХЛЕБНИКОВА М. Проверка слуха. // [http://www.pereplet.ru/moshkow/POEZIQ/HLEBNI-KOWA\\_M/prowerka.html](http://www.pereplet.ru/moshkow/POEZIQ/HLEBNI-KOWA_M/prowerka.html) (сентябрь 2010 г.).

<sup>42</sup> АЛЕЙНИК А. Олимп Муркин. Чу! // <http://www.frob.ru/catalog/poetry/692/> (сентябрь 2010 г.).

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Да Д. Восковое лицо.

<sup>45</sup> «Из главы О чтении и письме». Ф. Ницше в переводе С.Л. Антоновского. // ФЕАНО (фрагменты из книги "Море Ницше"). // <http://www.nietzsche.ru/around/feano.php> (сентябрь 2010 г.).

<sup>46</sup> ГВОЗДЕЙ В. Ночная дорога.

ретает привкус архаики и соотнесенности с эпохой А.П. Сумарокова (но не более ранними эпохами, в которые эпитет *прелестный* давал однозначно отрицательную оценку)? Вряд ли потому, что для современного нам носителя русского языка понятие прелести как «соблазнительной красоты» не актуально.



Юрий Б. Орлицкий (Москва)

## Теория стиха в манифестах и рефлексиях русских поэтов конца 20 – начала 21 столетия

*Иосиф Бродский о стихе: эссеистика vs точность*

Обращение поэтов к творческой (в том числе и научно-творческой) рефлексии – вполне понятное и широко распространенное явление в истории мировой поэзии. Не исключение, а скорее подтверждение этой мысли – недолгая (по сравнению с большинством других европейских литератур) история русской светской поэзии нового и новейшего времени: достаточно вспомнить такие имена как Тредиаковский, Ломоносов, Востоков, Брюсов, Белый, Шенгели, Гаспаров – список крупнейших русских теоретиков стиха, в значительной степени совпадающий со списком ведущих поэтов. И это закономерно: как справедливо отмечал Андрей Белый, «в личном опыте знали реально стих лишь поэты»<sup>1</sup>.

Нынешняя эпоха русской поэзии (1980 – 2000-е гг.) отнюдь не является исключением. Более того – для нее характерно повышенное внимание к форме, поиски оригинальности, инновационности, в том числе и в области стиха. А подобные поиски не могут обходиться без постоянной, подчас очень напряженной рефлексии и авторефлексии.

Поэзию последних десятилетий отличает многообразие форм – как отражаемой поэзии (что очень важно), так и отражающей эту поэзию авторской рефлексии: кроме традиционных критических статей, предисловий и комментариев, а также интервью, это, в первую очередь, активно развивающаяся эссеистика, по разным причинам, до самого недавнего времени бывшая в России практически не в ходу.

Прежде всего к этому специфическому синтетическому жанру обращаются поэты-«западники», в первую очередь – Бродский, вслед за ним – Седакова, Лосев, Цветков, Айзенберг, Драгомощенко, Скидан и многие другие.

Следует заметить, что сама форма эссе требует от автора не столько точности и научности, сколько глубины мысли и оригинальности ее выражения. В полной мере этим требованиям отвечает эссеистика Иосифа

---

<sup>1</sup> Белый А. Ритм как диалектика и «Медный Всадник». М.: Федерация, 1929. С.37.

Бродского, в большинстве своем написанная по-английски; соответственно, русский читатель знает ее в основном в переводах.

В эссе он высказывает свои собственные пристрастия о поэтах разных стран и времен. Убеденный традиционалист в области стихосложения, сторонник силлаботонической метрики и рифмы (хотя он не только прекрасно знал мировой опыт современного ему неотрадиционализма, но и сам нередко в своей практике отказывался и от силлаботоники, и от рифмы), Бродский в своих рефлексиях был, тем не менее, последовательным консерватором.

Именно поэтому одно из важнейших положений его эстетики – тезис о неизбежности традиционализма в современной поэзии. В эссе 1977 года «Зачем российские поэты?..», посвященном поэзии Беллы Ахмадулиной (показателен объект рефлексии!), он писал:

Поэзия есть искусство границ, и никто не знает этого лучше, чем русский поэт. Метр, рифма, фольклорная традиция и классическое наследие, сама просящая – решительно злоумышляют против чьей-либо «потребности в песне». Существуют лишь два выхода из этой ситуации: либо предпринять попытку прорваться сквозь барьеры, либо возлюбить их. Второе – выбор более смиренный и, вероятно, неизбежный. Поэзия Ахмадулиной представляет собой затяжную любовную связь с упомянутыми границами, и связь эта приносит богатые плоды.<sup>2</sup>

Слова, адресованные советской поэтессе-шестидесятнице, с полным правом можно адресовать и самому Бродскому, поскольку «затяжная любовная связь» с ограничениями – это судьба и его собственной эстетики.

Не менее категоричен он и в оценке роли рифмы, заявляя (в эссе «В тени Данте» о поэзии Э. Монтале), что она «сообщает ощущение неизбежности утверждению поэта»<sup>3</sup>.

Соответственно, Бродский выступает последовательным противником свободного стиха, считая именно его главной отличительной чертой неприемлемого для него «модернизма». Так, еще в своей записной книжке 1970 года он пренебрежительно замечает:

Классическая поэзия (рифмы, метр etc.) дает возможность формального резерва: других рифм, другого метра. Модернисты с ихним *verse libre* пленники плоскости. Это как рисунок в профиль, когда не можешь представить себе фас. Отсутствие других средств.<sup>4</sup>

Однако всего годом раньше во внутренней рецензии на стихи ленинградского поэта Геннадия Алексеева он оказывается значительно толерантнее:

<sup>2</sup> Бродский И. Зачем российские поэты?.. // Звезда. 1997. № 4. С.4.

<sup>3</sup> Бродский И. В тени Данта. // Бродский И. Сочинения. Т.5. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С.72-85. Здесь: с.74-75.

<sup>4</sup> Бродский И. Азиатские максимы из записной книжки 1970 г. // <http://www.romain-comperat.com/?p=60> (сентябрь 2011 г.).

Не обладая основным формальным признаком поэзии – рифмой, стихи, представленные в данной рукописи, имеют к поэзии самое непосредственное отношение. Это, так сказать, родное дитя без портретного сходства. Стихи эти написаны свободным стихом, так называемым «верлибром», который еще не завоевал себе в русской поэзии ни места, ни популярности, ибо чрезвычайно трудно добиться того, чтобы строки «держались» сами по себе, без поддержки рифм и твердого метра. Это мало кому удавалось, и глаз и ухо русского читателя к «верлибру» пока еще непривычны. Едва ли в русской поэзии «верлибр» может рассчитывать на большое будущее, но право на существование он имеет наравне со всеми другими формами организации речи. Тем более он имеет это право, когда он обладает такой выразительностью, как у Г. Алексеева.

Стихи Г. Алексеева читаются так же свободно, как если бы они были написаны любым рифмованным четырехстопником, но без тех гармонических (и в общем лишних) ассоциаций, которые связаны с любым часто употребляемым метром. Поэтому взгляд наш становится как бы пристальней, и пристальность эта вознаграждается. Главный эффект, производимый верлибром, это – чудо обыденной речи. То есть, это даже не главный эффект, а главное средство. Мы видим доселе не замечавшуюся нами пластику обыденных оборотов, их своеобразную гармоничность и, тем самым, наше отношение к словам, к собственной ежедневной речи становится глубже, точней, чувство речи и сама речь углубляются.

Рифма и метр, обеспечивающие гармонию, с успехом заменены в стихах Г. Алексеева диалектикой сюжета, пафос – точностью слов, эффектные концовки – логикой мысли.<sup>5</sup>

Аналогичным образом он признает право автора на частичный отказ от рифмы в уже упоминавшемся эссе о современном итальянском поэте:

Монтале часто перемежает рифмованный стих нерифмованным внутри одного стихотворения. Его протест против стилистической избыточности условно является как этическим, так и эстетическим, доказывая, что стихотворение есть форма наиболее тесного из возможных взаимодействий между этикой и эстетикой.<sup>6</sup>

Тем не менее, большинство стиховедческих рефлексий Бродского, встречающихся в его эссе о поэтах прошлого, отличает предельная субъективность и слабое владение собственно научной терминологией; это отмечает в недавней статье и известный специалист по стиху Бродского В. Семенов<sup>7</sup>. Приведем несколько наиболее вопиющих примеров.

<sup>5</sup> Цит. по: Орлицкий Ю. Долгий сон с продолжением. (Рец. на кн.: Алексеев Г. Зеленые берега. Л., 1990). // Литературное обозрение. 1991. №11. 1991. С. 57. (Листок из архива вдовы Алексеева).

<sup>6</sup> Бродский И. В тени Данта. С.75.

<sup>7</sup> СЕМЕНОВ В. Структура и типология русского стиха в представлении Иосифа Бродского: опыт реконструкции. // CON AMORE: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой. Сб. ст. Сост. Р.Г. Лейбов, А.С. Немзер, А.Л. Осповат, Л.Л. Пильд и Т.Н. Степанищева. М.: ОГИ, 2010. С.573-581.



Так, описывая стих Мандельштама в своем блестящем эссе об этом поэте, Бродский использует в нем крайне неточные, а то и просто ошибочные характеристики: например, утверждает, что «Мандельштам <...> просто пытается длить цезуру»<sup>8</sup> (напомню, цезура – пауза внутри стиха, ее протяженность <<длину>> невозможно ни измерить, ни обозначить на письме, поэтому обычно считается, что все паузы внутри стиха имеют примерно одинаковый размер). Точно так же невозможно понять, что эссеист имеет в виду, говоря о «тяжело цезурированном» стихе поэта:

Почти всегда, когда Мандельштаму случается обращаться к теме времени, он прибегает к довольно тяжело цезурированному стиху, который подражает гекзаметру размером либо содержанием. Обычно это ямбический пентаметр, сбивающийся на александрийский стих.<sup>9</sup>

В этой фразе целый ряд терминологических неточностей. Во-первых, непонятно, как «ямбический пентаметр» (то есть, по-простому, пятистопный ямб) может «подражать» гекзаметру – шестистопному стиху, состоящему из хореев и дактилей – размером: для этого он должен либо сменить стопность и стать шестистопным ямбом. Еще труднее представить себе «подражание» восходящего ямба нисходящих хореем и дактилям.

Не меньше путаницы и в рассуждениях поэта об александрийском стихе, представляющем собой, по определению М. Гаспарова, «силлабо-тонический 6-и ст. ямб (с цезурой после 3-й стопы)»<sup>10</sup>; кстати, согласно подсчетом того же Гаспарова, Мандельштам очень редко пользуется шестистопным и пятистопным ямбом, он решительно предпочитает им четырехстопные ямбы<sup>11</sup>.

Кроме того, александрийский стих в его классическом виде обязательно предполагает смежную рифмовку; соответственно, строфой александрийца оказывается рифмованное двустишие – форма, еще более редкая в поэзии Мандельштама.

Далее Бродский «объясняет»: «дело в том, что александрийский стих ближайший родственник гекзаметра, хотя бы только с точки зрения использования цезуры»<sup>12</sup>. Известно, что цезура используется во всех длинных русских размерах, так что вряд ли может служить признаком «ближайшей родственности» двух совершенно разных типов стиха, действительно роднит которые только длина их строки, вызывающая у русского

<sup>8</sup> Бродский И. Сын цивилизации. // Бродский И. Сочинения. Т.5. С.92-106. Здесь: с.93.

<sup>9</sup> Там же. С.94.

<sup>10</sup> ГАСПАРОВ М. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С.153.

<sup>11</sup> ГАСПАРОВ М. Стих О. Мандельштама. // ГАСПАРОВ М. Избр. труды. М.: Языки русской культуры, 1997. С.492-501. Здесь: с.496.

<sup>12</sup> Бродский И. Там же. С.94.

читателя определенные ассоциации с «длинным гекзаметром». Однако, как уже говорилось выше, это принципиально разные стихотворные размеры.

О том, что поэт пользуется в своем «анализе» исключительно эмоциональными критериями, свидетельствует и то, что в качестве примера одного из «родственников» он приводит строку «Золотистого меда струя из бутылки текла...», вообще написанную пятистопным анапестом – тут уже действительно ничего общего ни с шестистопным ямбом (александрийским стихом), ни с гекзаметром обнаружить невозможно: единственное сходство обеих строк – их «длинный» размер.<sup>13</sup>

Не меньшее количество терминологических и смысловых неточностей (с точки зрения теории стиха) обнаруживается и в эссе «Поэт и проза», тоже принадлежащем к числу наиболее удачных и знаменитых у Бродского; здесь речь идет в основном о «перенесении методологии поэтического мышления в прозаический текст»<sup>14</sup>. Противопоставляя стих и прозу, поэт так определяет их специфику: «Стихотворение строится по принципу сложноподчиненного предложения, проза состоит из грамматических enjambements: так она спасается от тавтологии»<sup>15</sup>. Здесь крайне сомнительно и то, что в стихах по сравнению с прозой преобладают подчинительные связи (по подсчетам Гаспарова и Скулачевой, в реальной практике русского стиха все оказывается ровно наоборот<sup>16</sup>) и само использование стиховедческого понятия enjambements (да еще «грамматический») применительно к прозе.

Наконец, в эссе Бродского «Об одном стихотворении», представляющем собой анализ цветаяевского «Новогоднего», встречаем, например, следующую характеристику:

Перенасыщенный ударениями, гармонически цветаяевский стих непредсказуем; она тяготеет более к хорям и к дактилям, нежели к определенности ямба, начала ее строк скорее трохеические, нежели ударные, окончания – причитающие, дактилические. Трудно найти другого поэта, столь же мастерски и избыточно пользовавшегося цезурой и усечением стоп.<sup>17</sup>

Тут очень многое вызывает сомнение или даже решительное возражение. Например, бессмысленно звучит противопоставление трохеических (то есть, хорейских: трохей – другое название хоря) и ударных начал строк: в действительности ударные начала – это как раз хорейские, намного

<sup>13</sup> Там же. С.94.

<sup>14</sup> БРОДСКИЙ И. Поэт и проза. // БРОДСКИЙ И. Сочинения. Т. 5. С.129-141. Здесь: с.130.

<sup>15</sup> Там же. С.136.

<sup>16</sup> ГАСПАРОВ М.Л. / СКУЛАЧЕВА Т.В. Лингвистические различия стиха и прозы. // ГАСПАРОВ М.Л. / СКУЛАЧЕВА Т.В. Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2005. С.267-276. Здесь: с.273.

<sup>17</sup> БРОДСКИЙ И. Об одном стихотворении. БРОДСКИЙ И. Сочинения. Т. 5. С.142-187. Здесь: с.146.

реже – дактилические, и только в редчайших для русского стиха (в том числе и цветаевского) – ямбические (когда имеют место как раз отступления от ямба – дополнительное <сверхсхемное> ударение или еще более редкая переакцентуация). Разгадка тут более чем проста: Цветаева нередко пользуется не классической силлаботоникой, а разными типами тонического стиха, прежде всего – дольником, выделение в котором силлаботонических стоп (хорея, ямба, дактиля) еще более условны, чем в традиционном стихе, и по сути дело неактуально.

То же можно сказать и об «усечении стоп»: во-первых, в этом выражении неясно, что реально «усекается»: строка теряет стопу или стопа теряет слог; во-вторых, слоговая, а иногда и тоническая редукция в четвертой строке как раз и является спецификой дольниковой ритмики (то есть, Бродский абсолютно верно зафиксировал явление, только терминологически неправильно описал его). Кстати, в другом эссе («Муза плача», об А. Ахматовой) поэт высказался о специфике русского дольника более точно: «Иногда она опускает один-два слога в последней и предпоследней строчке четверостишия, чем создает эффект перехваченного горла или неловкой неловкости, вызванной эмоциональным перенапряжением»<sup>18</sup>.

Понятно, что требовать от поэта стиховедческой точности строго говоря не имеет смысла: в случае с Бродским мы делаем это по двум причинам: в связи с его особой популярностью в широких читательских кругах и, соответственно, с тем, что высказанные им замечания нередко воспринимаются не как вкусовые, а как истина в последней инстанции; кроме того, потому, что поэт активно использует в своих рассуждениях специальные стиховедческие термины, судя по всему, далеко не всегда зная их точное значение.

### *«Практическое стиховедение» Генриха Сапгира*

В отличие от Бродского, другой крупнейший русский поэт конца 20 века Генрих Сапгир редко обращался к эссеистике в привычном смысле. Его взгляды на поэзию (в том числе и на стих) сосредоточены в кратких предисловиях к собственным произведениям и в отдельных заметках о литературе.

Обращаясь к поэзии предшественников, Сапгир чаще всего ищет у них оправдания своих поэтических новаций (вполне в духе всего авангарда, в том числе самого радикального). Так, его книга 1985 г. «Черновики Пушкина»<sup>19</sup> своего рода развернутый манифест неофутуризма, причем поэт конца 20 века не только находит у классика те или иные, как правило, не замеченные другими новации (например, визуальные фрагменты в «Бахчи-

<sup>18</sup> БРОДСКИЙ И. Муза плача. // Бродский И. Сочинения. Т. 5. С.28-42. Здесь: с.29.

<sup>19</sup> САПГИР Г. Черновики Пушкина, Буфарев и др. М.: Издатель С.А. Ниточкин, 1992.

сарайском фонтане»), но и на практике реализовывает, развивает их, опираясь на пушкинский текст. Это и переводы с французского на современный нам русский, и прямые дописывания недописанных отрывков, и интерпретации черновиков с зачеркнутыми строчками как партитуры вариативного чтения текста.

В эпиграфе к книге-циклу «Дети в саду» Сапгир цитирует фрагмент из знаменитого письма Афанасия Фета к К.Р. про «стихотворение, в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ»<sup>20</sup>; таким образом, современный поэт фундирует свой эксперимент, связанный с радикальной редукцией лексики.

Особый интерес представляет неопубликованная ранее заметка Сапгира о своем стихе, очевидно, предназначавшаяся для устного выступления или предисловия к публикации собственных произведений; с любезного согласия наследников поэта, публикуем ее здесь впервые в полном объеме:

#### РАЗВИТИЕ НЕКОТОРЫХ ИДЕЙ В МОЕМ СТИХЕ

Кирша Данилов, Хлебников, знакомство с Заболоцким через детей. Гротесковый разноритмический стих с консонансами, диссонансами, разноударными и тавтологическими рифмами.

Повторы и их развитие, перестановка слов, усиление и изменение смысла путем изменения интонации стиха.

Скороговорка, разговор по телефону, разговор близких людей, пропуск в речи известного обоим. Недоговаривание слов. Моя книга «Дети в саду» как крайнее выражение этого. Догадка, как хранятся слова в языковой памяти: по одному, по двое, по трое и т.д. Устойчивые сочетания слов, которые образуют язык.

В связи с этим стих, как хранилище ядра языка.

Полифония. Впервые в «элегиях». В стихе, как в музыке, могут быть две – три темы. На бумаге каждая записана своим шрифтом. Две темы – одна проходит сквозь другую, как пальцы сплетенных рук. Современная лирика вообще не об одном – о многом – в едином.

Пропуски, пустоты, зияющее ничто. Впервые у Пушкина. Евгений Онегин, лирика, «Но если...». У меня: «Люстихи», «Новогодний сонет», «И все что образует пустоту...». Заполняемая пустота. Наполненная пустота. Кабаков.

Стихи на незнакомом языке. В феврале 1997 года вдруг увидел, что могу писать то, что сам прочесть не умею. Но по всем признакам тексты и стихи. Многослойность реальности. Первое послание апостола Павла коринфянам. Говорить на языках и пророчествовать. «Если вся церковь сойдется вместе и все станут говорить незнакомыми языками, и войдут к вам незнающие или неверующие, – то не скажут ли, что вы беснуетесь? Если кто говорит на незнакомом языке, говорите двое или много трое, а один изъясняй...». Так построено все искусство: в разных пропорциях разговор с Богом и с людьми. Поэт, с античных времен замечено, иногда сам не понимает, что говорит, темноты и необъяснимое в поэзии всегда были, потому что поэт хочет уло-

<sup>20</sup> САПГИР Г. Складень. М.: Время, 2008. С.302.

вить неуловимое и изъяснить неизъяснимое. Потому и появились стихи на незнакомом языке, все-таки это не визуальная поэзия, а текст, который можно переводить, что и делали Мельников и Ломазов, у меня отношение к нему как к тексту.

Слово как основа ритма, одно ударение – слово или группа слов: Маяковский – ступеньки, Асеев, Кирсанов, Холин, Соковнин, и т.п. Не устраивает нечто китайское в построении лично меня. Причем там всюду большая цезура, а мне нужна малая. Поэтому строю стих строфами по два, три четыре ударения в строке. Малая цезура получается от записи каждого ударного слова или группы через два-три интервала. В чтении малые цезуры передают – паузы.

Художественное творчество как воспоминание о будущем. Из комментариев к «Иконостасу» Флоренского. Отсюда разрешение многих недоумений и вопросов. Солженицын и т.д.

Стиль. С 1959 года – коллаж, протокол, голоса разных людей, неологизмы, слова и фразы из библии и разных языков.

Восьмой пункт этой обстоятельной характеристики собственной художественной манеры, в том числе и собственно стиховой, был позднее развернут в заметке поэта «Три из многих»:

Каждое слово или группа слов с одним главным ударением, записанная с Прописной буквы и отделенная от других тремя интервалами, на слух – малой цезурой, воспринималась значительнее, чем обычное слово в ряду, и в то же время являлась элементом ритма, организующего стихотворение. Удобнее всего было строить строки из двух, трех, четырех слов. Конечно, здесь нельзя было не вспомнить, что формообразующим элементом ритма у некоторых поэтов начала века тоже являлось слово под ударением или группа слов. Чтобы выделить это слово или группу слов и отделить их от следующих, Маяковский располагает стихи ступеньками. Таким образом появляются малые цезуры, которые акцентируют внимание на словах, как на элементах ритма. При том группы слов имеют одно главное ударение, что приравнивает их к другим словам под ударением. На мой взгляд, в расположении стихов ступеньками наблюдается некоторая футуристическая механика – сдвиги строк, как рычаги, я бы сказал, здесь проявляется понимание страницы, как плакатного листа. Мне гораздо симпатичнее начертание слова, как стихотворной строки, у более поздних поэтов: у Асеева, у Кирсанова, затем, например, – у Холина, у Соковнина. Я и сам писал таким образом.

Здесь меня не устраивал сам рисунок стиха – ниточкой. Если изредка, довольно оригинально получается, а если сплошь – некий странный Китай. И притом ритм, это главное: после каждого слова – большая цезура, а я слышу малую.

Я решил, что возможно в таких случаях записывать стихи и нормальными четверостишиями и строфами. Вот так: от двух до четырех слов в стихотворной строке – каждое слово с Большой буквы и отделено тремя интервалами от других. Сохраняется вид книжной страницы и как произносится стих, так и читается. При этом слово приближается к Слову, то есть к символу.

И вот оно – проступает. Не развязная ямбическая болтовня неоклассицизма, не театрально – ходульная речь футуризма, а вдумчивое неторопливое произнесение. Ни одно слово не проскользнет в спешке и не останется незаме-

ченным. Каждое лишнее сразу заметно.  
Это слово не прозы, а поэзии.<sup>21</sup>

В данной рефлексии прежде всего дается обоснование последней, так и не дописанной до конца книги поэта «Слова», в которой он вводит в практику собственный вариант нотации внутрискочных пауз, записывая из с помощью увеличенного пробела между словами и их группами и грамматически немотивированных прописных букв внутри строки.

В другом своем предисловном тексте «Заметки по поводу стихов» Сапгир объясняет еще одну свою новацию: введенный им в практику способ рифмовки, при котором «слова ложатся так, что конец одной строки рифмуется с началом следующей, получается особенная рифма. Или ассонанс, диссонанс, анаграмма, рифма навыворот и т.д. – любой звуковой повтор». Поэт заключает свое объяснение: «Возможно, подобным образом еще будут звучать стихи в русской просодии»<sup>22</sup>.

Таким образом, главное отличие Сапгира-теоретика от Бродского в том, что он в первую очередь старается объяснить особенности своего, а не чужого стиха, ищет предшественников и союзников для введения своих новаций в стихотворную технику.

### *Парад обоснований собственной практики*

Особое место в ряду поэтов-теоретиков последних десятилетий занимают верлибристы (или либристы, как они сами предпочитали себя называть): Владимир Бурич, Вячеслав Куприянов, Арво Метс, в силу негативного отношения к свободному стиху в советской России вынужденные не только писать стихи, но и оправдывать саму возможность их существования на русском языке. Так, Бурич выступил как автор ряда интереснейших статей, в которых предлагалась оригинальная аксиоматика русского стиха, правда, представляющаяся избыточной, но реально демонстрирующая место верлибра в систему русского стиха<sup>23</sup>. Метс сосредоточил свое внимание в первую очередь на генезисе русского верлибра, посвятив этой важнейшей теме несколько интереснейших статей.<sup>24</sup> Наконец, ныне здравствующий Куприянов, более остальных сориентированный на европейскую традицию, работает в основном в жанре эссе, предпочитая мотивированной доказа-

<sup>21</sup> САПГИР Г. Три из многих. // НЛО. 1998. №33. С.310-312.

<sup>22</sup> САПГИР Г. Заметки по поводу стихов. // САПГИР Г. Складень. С.668-670. Здесь: с.668.

<sup>23</sup> БУРИЧ В. От чего свободен свободный стих. // БУРИЧ В. Тексты. М.: Сов. писатель, 1989. С.157-167; БУРИЧ В. Первая стихотворная традиция. // Там же. С.168-169.

<sup>24</sup> МЕТС А. Тенденции развития свободного стиха. // Вопросы литературы. 1972. №2. С.124-127; МЕТС А. О свободном стихе. // Писатель и жизнь. М.: МГУ, 1978. С.64-77.

тельности художественные приемы изложения своей точки зрения на природу и историю русского верлибра.<sup>25</sup>

Чисто стиховедческую форму приобретает и полемика московского поэта Дмитрия Полищука, пытающего, вслед за О. Охупкиными, всерьез возродить русскую силлабику, с известным критиком и знатоком русского стиха Вл. Славецким, предлагавшим трактовать опыты современного поэта как дольки, – на страницах журнала «Литературная учеба».<sup>26</sup> Но главную полемику Полещук ведет не в статьях, а на практике, последовательно создавая силлабические стихи и книги на современные темы.

Хотелось бы упомянуть еще два амбициозных научно-поэтических проекта, возникших в последние годы в русской провинции. Во-первых, это цикл-мистификация Юрия Кабанкова «Камни преткновенные», снабженная подзаголовком «Из "Отреченной Псалтири" Епифания Пустынника». Кабанков числится в этом произведении автором переложения и комментатором; комментарии занимают значительную часть текста и включают, наряду с собственно мистификационной частью (биография автора шестнадцатого века, информация о вымышленном авторе этой поделки и т.п.), то, что Кабанков называет «частностями» узкофилологического свойства. Это – рассуждение о происхождении рифмы («Камни» написаны рифмованными цепными трехстишиями по схеме aab ccb ...; в доказательство древности русского краегласия автор приводит молитву «Иже херувимы»), о специфике использованного в цикле стиха<sup>27</sup>; наконец, рассуждения об избранной в поэме строфике, «троичность» которой возводится к учению о Святой Троице, с одной стороны, и к сакральности числа три в разных мировых культурах – с другой.<sup>28</sup>

Во-вторых, хотелось бы назвать написанную по образцу брюсовских «Опытов», но почти в два раза превосходящую их по объему хрестоматию поэтических форм, целиком написанную (как и книга Брюсова) ивановским поэтом К. Мозгаловым "Pro forma" (1996), к сожалению, так и оставшаяся неопубликованной. Этот проект переключается с экспериментами

<sup>25</sup> Куприянов В. Предпосылки и перспективы. // Вопросы литературы. 1972. №2. С.154-158; Куприянов В. Поэзия в свете информационного взрыва. // Вопросы литературы. 1974. №10. С.76-94; Куприянов В. Заметки о свободном стихе. // День поэзии. 1981. Гл. редактор А. Передерев. М.: Сов. писатель, 1981. С.134-136; и др.

<sup>26</sup> Полищук Д. / Славецкий В. А может быть дольки? // Литературная учеба. 1995. №1. С.155-163.

<sup>27</sup> Кабанков именует его «силлабикой, "сбивающейся" на александрийский стих (сие – задолго до Тредиаковского)»; в действительности перед нами – вполне регулярный пятистопный ямб (напомним, александриец – цезурированный шестистопник, зарифмованный смежно) с отдельными шестистопными строчками.

<sup>28</sup> КАБАНКОВ Ю. Камни преткновенные. Владивосток: Лавка языков, 1999. // [http://www.vladivostok.com/speaking\\_in\\_tongues/youra.htm](http://www.vladivostok.com/speaking_in_tongues/youra.htm) (сентябрь 2011 г.).

ленинградского авангардиста Александра Кондратова, создавшего в 1980-е годы целую серию циклов, представляющих собой каталоги различных исторических метрических и строфических форм – например, «Школу игры на стихе»<sup>29</sup>.

Среди текстов Дмитрия Александровича Пригова хотелось бы выделить несколько концептуальных «предупреждений», содержащих мысли о поэзии, а также фундаментальное эссе «Что бы я пожелал узнать о русской поэзии, будь я японским студентом», содержащее, в частности, рассуждение о естественной силлабо-тонической метричности (ямбичности) русской прозы с иронической ссылкой на филологическую науку:

По подсчёту исследователей до 70 процентов, а, возможно, и 75, или даже все 80-85, хотя нет, скорее, всё же помянутые 70 процентов повседневных разговорных выражений ритмизировано в виде ямба. То есть, русский народ, сам того не подозревая, всю жизнь только и делает, что изъясняется стихотворными размерами. Не говоря уже о многократно помянутом богатстве русского языка с его бесчисленными флексиями, нефиксированным ударением и порядком слов в предложении, редукцией гласных на конце слова, что даёт невообразимое, почти неистощимое разнообразие рифмы, оскудевшее в западноевропейских странах уже к концу 19 века. Это не я говорю. То есть я, но не от своего невразумленного и неосмысленного имени – так говорят люди науки. И я им верю. Да и не имею оснований и права не верить. И вам советую.<sup>30</sup>

Не менее справедливо и приведенное в этом же эссе остроумное замечание о различии стиха и прозы:

Поэзия никогда не порывала органической связи с устным словом, постоянно существуя на границе между печатным и устным неким мерцательным способом. Подобны тому же и её стремительные, трудно-фиксируемые мерцательные перемещения от осмысленного высказывания к бормотанию, развёрнутого повествования к постоянным кольцевым возвратам посредством размера и рифмы. То есть, единицей говорения является слово в его тенденции стать развёрнутым осмысленным высказыванием. Как, скажем, в прозе единицей является именно осмысленное высказывание в его тенденции стать развёрнутым повествованием. Посему многочисленные последующие авангардистские попытки свести поэтическое высказывание к слову в его тенденции распастыся на буквы и звуки так и не укрепились в широкой поэтической практике.<sup>31</sup>

Ряд интересных замечаний оставил Дмитрий Александрович и по поводу соотношения вербального и визуального искусства, о визуальной поэзии, от которой он демонстративно отмежевывается в предисловии к своей книге «Стихографии»:

<sup>29</sup> Кондратов А. РО РНБ. Ф. 1438. Е.х.127.

<sup>30</sup> Пригов Д. Что бы я пожелал узнать о русской поэзии, будь я японским студентом. // НЛО. 2001. №50. С.477-490. Здесь: с.480.

<sup>31</sup> Там же. С.482.



Листы Стихографии не представляют собой, хочу предупредить сразу и со всей определенностью, образцы графической поэзии или аналогию криптограммам. Они прежде всего есть динамика, столкновение живущих текстов, что воспринимается только в чтении как процессе. И за образцы они имеют себе не предметы изобразительного искусства, а всю культуру официальных и бытовых текстов от газетных лозунгов и шапок до бюрократических циркуляров и прописных истин. Графическая же их сторона есть неизбежный результат языковой структуры, положенной на бумагу. Возникающие в результате этого градация тональности и графические построения делают возможным воспринимать их и как произведения изобразительного искусства. Но, воспринимаемые исключительно таким образом, они теряют в содержательности примерно процентов семьдесят, а то и восемьдесят (трудно, конечно, как вы сами понимаете, с точностью определить процентное соотношение текстового и графического содержания).<sup>32</sup>

Если для художника Пригова рефлексия по поводу визуальной стороны современной поэзии вполне ожидаемо, то от доктора филологических наук Ольги Александровны Седаковой столь же ожидаемы рефлексии строго филологические. В действительности все оказывается значительно сложнее: в своем недавнем двухтомнике, Седакова выделяет в томе прозы разделы «Эссе» и «Исследования». Но если первый из них вполне соответствует названию, то во второй поэтесса помещает не только две строго научные работы – тезисы «Стихотворный язык: семантическая вертикаль слова» и написанную в соавторстве с композитором Котовым «Вокализм стиха»; первые в силу ограниченности объема конспективно излагают положение о стихотворном языке как «системе повышенной связности», а в статье оно конкретизируется на материале русского стиха, в котором поэтесса призывает изучать это явление не при помощи анализа специфики повторов согласных звуков, как это обычно делается нашими лингвистами, а при помощи рассмотрения количественных и качественных характеристик гласных звуков, вводя для этого дополнительный критерий их относительной высотности.<sup>33</sup>

Остальные тексты, включенные Седаковой в раздел «Исследования», тоже по сути дела являются эссе, что представляется своеобразным контекстуальным жестом: не случайно в ряде произведений поэтесса апеллирует к интуитивистскому подходу к поэзии Аверинцева, противопоставляя его позитивизму Гаспарова<sup>34</sup>.

Филологом по основанному роду своей деятельности является и Сергей Завьялов. Он наглядно демонстрирует это, например, в построчных схемах

<sup>32</sup> ПРИГОВ Д.А. Стихограммы. Paris: Издание журнала «А – Я», 1985. // <http://www.vavilon.ru/texts/prigov5-02.html> (сентябрь 2011 г.).

<sup>33</sup> СЕДАКОВА О. Вокализм стиха. // СЕДАКОВА О. Проза. М.: Эн Эф Кью / Ту Пресс, 2001. С.398-411.

<sup>34</sup> Там же. С.412-605.

стихотворений из цикла «Эпиграфы» или в выделение строф и антистроф в других стихотворениях, ориентированных на античную модель; так, его «Сапфические строфы» абсолютно точно выдерживают схему этой типа строфы в ее русской вариации.<sup>35</sup>

Тем не менее, и он в ряде случаев вступает в осознанное противоречие с собственным знанием: таковы, скажем, его «Автомобильные терцины», не имеющие никакого отношения к терциной форме и являющиеся рефлексией поэта на традиционно связанные с формой поэмы Данте ассоциации со смертью.<sup>36</sup>

Аналогичным образом поступает и Максим Амелин, которого невозможно упрекнуть в незнании законов античного стиха и его классических имитаций: тем не менее, он вполне сознательно рифмует например, свои логаэды.<sup>37</sup>

Особняком стоят в этом ряду опыты ретроспективного анализа собственной поэзии с точки зрения ее стиховой природы. Аркадий Штыпель в своих «Стихах с комментариями» пишет, мотивируя этот поступок:

Воодушевясь книгами Ю.М. Лотмана и М.Л. Гаспарова, я решил заняться анализом своих собственных стихов. Потому что пока дождешься, чтобы это сделал кто-то другой, так и помереть недолго. А если серьезно, то мне хотелось знать, что представляют собой мои тексты с объективной, по возможности, точки зрения. Речь идет не о том, хороши они, или плохи – каждый пишущий знает, что уж его-то тексты заведомо хороши. Меня интересовало, какие словесные механизмы, помимо очевидных, спрятаны в тексте, как они могут работать и какие неочевидные смыслы можно из текста извлечь или, на худой конец, в него вложить при чтении.<sup>38</sup>

Далее Штыпель анализирует три своих сонета как с точки зрения их соответствия строфическому и семантическому канону, так и с точки зрения метрики. И тут начинается самое интересное: второй и третий сонеты написаны тоническими размерами, а Штыпель пытается свести их, как это делали многие в начале 20 века, к комбинациям силлабо-тонических раритетов: стихийно возникающие в любом дольнике метры пытается трактовать как логаэды (этот термин, как известно, предполагает не любое, как полагает поэт, а строго закономерное смешение классических метров в строке и строфе), а скопления ударных, типичные для акцентного стиха – как спондеи.

Рефлектирует Штыпель и по поводу своих строфических экспериментов:

Цепные стихи с последовательно «зацепляющимися» строфами писались и раньше, но по принципу терцин (например, абваб + вгдвг...), где в строфе

<sup>35</sup> Завьялов С. Мелика. М.: НЛЮ, 2003. С.26.

<sup>36</sup> Там же. С.49.

<sup>37</sup> Амелин М. Конь Горгоны. М.: Время, 2003.

<sup>38</sup> Штыпель А. Стихи для голоса. М.: АРГО-РИСК, 2007. С.67.

один стих оставался не зарифмованным. Алгоритм «двойка – тройка» (как, например, абааб + бвббв...) с последующей «закольцовкой» я придумал сам и больше нигде не встречал, хотя полной уверенности в своём приоритете у меня, конечно же, нет. Форма эта довольно трудная. Когда я сочинял первую такую цепочку, больше всего меня удивляло, что получавшиеся стихи оказывались вполне внятными и даже бесхитростными.<sup>39</sup>

Далее поэт приводит четыре цепных стихотворения, написанных в основном пятистишиями, но с рядом отступлений.

В связи с опытами авторефлексии можно вспомнить и осуществленный в 62-м номере «Нового литературного обозрения» опыт ретроспективного анализа своих стихов рядом современных авторов. Вполне показательно, что из семи участников проекта, лишь один – молодая Марианна Гейде – вспомнил о стиховой природе своих произведений.<sup>40</sup>

Анализируя стихотворение «Кто сворачивает пласты не добытых никем пород...» в основном с точки зрения его философского смысла, поэта с трижды вспоминает о разных стиховых параметрах своего текста.

В абсолютном начале своего произведения, написанного рифмованным акцентным стихом, достаточно распространенным в современной поэзии, Гейде обращает внимание на то, что первые три слога стихотворения совпадают со схемой анапеста, и пытается содержательно интерпретировать это явление:

<...> изначальному послыу здесь соответствует изначальный размер – анапест, который тут же разрушается логическим смещением ударения на «кто» и в дальнейшем свободно варьируется, и в третьей строке дается условный ответ (опять-таки находящийся под ударением) – тот, кто отпускает <...>.<sup>41</sup>

Однако единственная анапестическая стопа, даже в абсолютно сильной позиции, на фоне тонической строки как анапестическая, как известно, не воспринимается.

Вторую часть своего текста Гейде справедливо называет «ритмически более упорядоченной» и отмечает в ней «использование почти исключительно глагольной рифмы»; это интерпретируется как «аскетичность выразительных средств», которая, по мнению поэта, «соответствует нищете сознания, оказавшегося один на один с миром и переживающего одновременно свою ответственность за то, чем станет для него этот мир, и свою беспомощность перед ним»<sup>42</sup>.

Наконец, в третьей части стихотворении, которую Гейде сравнивает с молитвой, ею отмечается спонтанность, нерегулярность рифмы, что, по

<sup>39</sup> Штыпель А. Стихи для голоса. С.59.

<sup>40</sup> Гейде М. «Кто сворачивает пласты не добытых никем пород...» // НЛО. 2003. №62. С.79-81.

<sup>41</sup> Там же. С.79.

<sup>42</sup> Там же. С.80.

мнению поэтессы, напрямую связано с присутствием или отсутствием в стихах Бога:

Рифма появляется редко и маркирует появление темы Создателя и его замыслов <...>

Там, где человек переживает свою богосозданность, возникает рифма, чтобы исчезнуть в следующих же строках, потому что рифма, как и способность видеть мир одновременно со всех сторон, подобает только Богу <...>. <sup>43</sup>

Очевидно, что рефлексии Гейде в этом эссе характерна излишняя семантизация стиховых средств, которые, в силу своей распространенности, способны обслуживать самые различные смыслы и их оттенки; таким образом, из рефлексий поэта мы можем судить в основном о его собственном внутреннем мире, а никак не о том, для чего были использованы конкретные метры, рифмы и т.п.

Очевидно, последнее утверждение характерно для большинства приведенных высказываний. Авторефлексии поэтов позволяют понять их индивидуальную эстетику, специфику отношения к разным уровням стиха, представления о содержательности формы. Однако предельная субъективность подавляющего большинства трактовок в соединении с недостаточным пониманием природа стиха и конкретных его явлений (прежде всего, тоническим размерам, очень часто трактуемым как «неправильная» силлаботоника) не позволяют поэтам делать замечания, интересные для теории стиха. Да это от поэтов, с другой стороны, никто и не требует.

---

<sup>43</sup> Там же. С.81.



*ИМИДЖ*



Владимир Г. Белоус (Санкт-Петербург)

**От символизма к концептуализму и... далее**  
**(Поэтическое самовыражение**  
**как форма современного сознания)**

Взгляд на русскую поэзию наших дней, представленный ниже, вовсе не точка зрения исследователя литературы или же литературного критика. Мои заметки не более чем намерение читателя и любителя поэзии, профессионально занимающегося историей русского сознания, использовать аргументы и приемы философии для характеристики того специфического менталитета, который, воплощаясь в поэтическую форму, отражает в себе характерные черты современности.

*«Я» в истории русской поэзии 20 в.*

Поэзия России начала 21 века – продукт эволюции поэтического слова всего предшествующего столетия. Характеристика поэтического «сегодня» по необходимости предполагает обращение к этой истории, к тем многообразным формам поэтического дискурса (поэтическим «измам»), интегрированная сумма которых являет собой картину стремительной эволюции общественного самосознания к точке современности. Разумеется, я могу здесь указать только абрис этой истории, не прибегая к специальным доказательствам и конкретным примерам.

В самом начале столетия безраздельно господствует символизм, материализуя тот «*божественный идеализм*», о «предчувствии» которого заявлял Д. Мережковский в лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892). В символизме слово – айсберг, большая, скрытая часть которого являет собой область культурно-исторического подтекста, толкования, смысла. На смену символизму совсем скоро приходит акмеизм. Из области целого (текста) смысл начинает дрейфовать в направлении конкретного (слова). В акмеизме поэтическое слово становится более утонченным, изысканным; поэтический смысл – еще более скрытым, эзотерическим. «Я», открывавшееся в символистской поэзии миру и социуму, прячется в скорлупе камерности от социальной и политической действительности.



Пока оба эти направления (и «идеалисты», верующие в общественность, и «идеалисты», ориентирующиеся на эстетизм<sup>1</sup>) соперничают между собой, словно в подтверждение тезиса о преходящем характере земной славы, на авансцену литературы с шумом врываются новые поэтические направления, вытесняя и символизм, и акмеизм: кубофутуристы, затем эгофутуристы, затем имажинисты. Затем всех поэтов (и не поэтов заодно) накрывает общей волной социалистическая революция.

С наступлением новой коммунистической эры практический идеализм может считать свою задачу выполненной: утопия пришла к власти. С конца 1910-х в России безраздельно господствует вовсе не материя буржуазного бытия, а уникальное в своей вере (т.е. верности собственной идее) коллективистическое сознание. Большевики оказываются куда большими *идеалистами*, чем называвшие себя этим именем русские религиозные мыслители. Поначалу коммунистическое сознание объективируется в т.н. «пролетарской поэзии», центральный субъект которой – уже не индивидуалистически ориентированное «Я», но классово и партийно ангажированное «Мы» (наглядный пример этому большевистские и пролеткультовские аргументы в пользу принципа «партийности» в литературе).

Спустя еще несколько лет, и на долгие годы, поэзия приобретает единственное в своей дозволенности *советское* содержание. В официозных формах советская поэзия поистине «божественно» идеальна, поскольку берет на себя функции демиурга, претендуя на *претворение* окружающей реальности и человеческой природы. Ее сущность и форма продиктованы господствующей идеологией. Ее смысл – прозрачен; слово – предельно конкретно; образы по сути своей мифологичны, а каноны походят на классицизм.

Между тем осуществление на практике постулатов коммунистической идеологии в конечном итоге ведет к саморазрушению идеального начала. Смысловое содержание слова максимально истончается. Романтическое сознание, отличавшее первую половину 20 столетия, во второй половине века сменяется оруэлловским двоемыслием – сознанием, удерживающим противоположности. Подавляющее большинство так называемой «гражданской лирики» 1950–1960-х представляет собой настоящий оксюморон – попытку соединить «ежа с ужом», идеологически выдержанный советский формат с индивидуально окрашенным, *антисоветским*, содержанием. Манифестации «Я», которое вновь начинает активно заявлять о себе в этот период, как правило, не выходят за грань замешанного на эгоизме эгоцентризма.

---

<sup>1</sup> О «серебряном веке» русской культуры как эпохе «практического идеализма» пишу подробно в книге: БЕЛОУС В.Г. Вольфила, или Кризис культуры в зеркале общественного самосознания. СПб.: Мир, 2007.

Поэзию поздней советской эпохи эмблематизирует концептуализм – последний самодостаточный поэтический «изм» 20 столетия. Он несет в себе заряд иронии не только в отношении господствующих идеологем, но и поэтического смысла вообще. Тотальной пародизацией наличного бытия концептуалисты напрочь разрушают «совковое» (советское) двоемыслие. Однако вместе с грязной водой выплескивается и ребенок: после этой волны поэтического творчества разговор о каком бы то ни было идеальном содержании поэтического слова, а значит и о ценностно ориентированном самовыражении «Я», становится неуместным.

И наконец – в литературе постсоветской эпохи господствует особый тренд – постмодернизм. Его источником выступает уже не ироническое, а циническое сознание. В поэзии постмодернизм олицетворяет собой не претворение, а повторение, не смысл, а бессмысленность, не самозначимость, а полную девальвацию слова. Но, в конце концов, и этот литературный строй достигает полноты своего завершения, поскольку из стили мышления он трансформируется в образ жизни, иначе говоря, – становится окружающей всех повседневностью.

### *Поэтическое «Я» как объект феноменологического анализа*

Итак, в завершении экскурса в область истории поэзии, мы обнаруживаем себя в точке современности. Вечный современник настоящего, человек бежит из прошлого в будущее изо дня в день, из десятилетия в десятилетие, из столетия в столетия и даже из тысячелетия в тысячелетие. Между тем *каждый из нас* заключает в себе мировую константу, ту единственную, которая дана нам во временное (= вечное) обладание и которая наиболее ярко и точно объективируется благодаря именно поэтическому слову (в сравнении с другими популярными формами дискурса – прозаическим или публицистическим). Я говорю здесь о «Я» современного человека.

Поэтическое «Я» – зеркало, в котором отражается образ мышления современного окультуренного и оцивилизованного человека. Имманентное содержание сознания, которое демонстрирует homo poeticus в отношении своего «Я», окружающего социума, обстающего универсума, прошлого и будущего, может служить мерой самосознания современного общества. В поэтическом слове находит свое полноценное отображение политическое бытие, которое есть не что иное, как масштаб реализации человеческой «самости» в постоянно меняющемся мире. У поэзии и политики единый источник – смысл<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ср.: «Соединение мысли и воли есть смысл» (БЕЛЫЙ А. На перевале. II. Революция и сознание современности. // Наш путь. 1918. Май. С.126-133, здесь: с.126).

Цель последующих «нефилологических» рефлексий – через характеристику современного поэтического слова: смысла, стоящего за словом – поставить диагноз современному сознанию. Поэзия – чуткий прибор (инструмент) для измерения состояния души («Я»). Занимающий меня центральный вопрос сформулирую, используя терминологию Андрея Белого: какая сегодня господствует душа – «ощущающая», «рассуждающая», «самосознающая»<sup>3</sup>? Или, другими словами, – каким образом современное «Я» манифестирует собственную самость?

Поставленная задача заставляет меня предупредить о методике дескрипции: историческое описание сменится *феноменологическим* анализом. На практике это означает, что мне придется руководствоваться не осознанным выбором, а случайной выборкой, не собственным вкусом, а той данностью, которая представлена внутри современных поэтических текстов. Из обычной авторской субъективности, или «интенциональных импликаций сознания», критик (он же – феноменолог) должен выявить «область трансцендентальной субъективности», конституирующей смысл человеческого бытия.<sup>4</sup> Феноменологическая методика – не социологический анализ: она руководствуется редукцией, а не репрезентативностью, требованием объективации интенционального, а не статистикой, интересующей «качеством», а не псевдообъективным «количеством».

Ниже я представляю ряд авторов вместе с кратким анализом их стихотворений. Выборка эта – совершенно произвольна, что входит в правила избранной «игры». Используя возможности «мировой паутины», я – по чистой *случайности* – извлек их из последних по хронологии (на февраль 2010 года) номеров самых *разных* русских периодических изданий. Я не намереваюсь анализировать эти произведения с точки зрения того, КАК они исполнены: наверняка одни поэты «лучше», а другие «хуже» – но этот аспект в данном случае меня не задает: не испытываю к их авторам, как

<sup>3</sup> Термины восходят к антропософии Р. Штейнера. Я пользуюсь ими в том смысле, который Андрей Белый зафиксировал в своем сочинении «История становления самосознающей души». См. мои статьи об «Истории» Белого: БЕЛОУС В.Г. Андрей Белый о храмовом творчестве в XI веке (из «Истории становления самосознающей души»). // СТРНАМ W HISTORII KULTURY. Chęstohowa, 2001. С.104–107. БЕЛОУС В.Г. Андрей Белый как философ. Полемические размышления на «вечную тему». // АНДРЕЙ БЕЛЫЙ В ИЗМЕНЯЮЩЕЙСЯ МИРЕ. К 125-летию со дня рождения. Сост. М.Л. Спивак, Е.Б. Наседкина, И.Б. Делекторская; отв. Ред. М. Л. Спивак. Научн. Совет РАН История мировой культуры; Гост. Музей А. С. Пушкина, М.: Наука, 2008. С.263–270. БЕЛОУС В.Г. «На перевале». О символичности рубежа 1925/1926 годов – времени зарождения «Истории становления самосознающей души». // SYMBOL W KULTURZE ROSYJSKIEJ. Redakcja naukowa: Krzysztof Duda, Teresa Obolovitch. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010. С.577–86.

<sup>4</sup> СВАСЬЯН К.А. Феноменологическое познание: Пропедевтика и критика. Ереван: Издательство АН Армянской ССР, 1987. С.73.

принято говорить сегодня, «ничего личного». Меня интересует единственно тот пресловутый «дух времени» (Zeitgeist), который вообще «дышит, где хочет», а уж в стихах – в первую очередь.

### *Современный поэтический калейдоскоп*

#### *Лев Рубинштейн*

Стихотворение «Лестница существ»<sup>5</sup> начинается с эмоционально окрашенного диалога (перебранки), который поэт (он же – лирический герой) ведет то ли со своими домашними, то ли с Господом Богом. Субъектно-объектная неопределенность вызвана тем, что этот диалог представлен в усеченном – ровно наполовину – виде: без ответных реплик. Это по существу поток ОДНОГО раздраженного сознания.

Господи! Ты можешь помолчать хоть одну минутку? Это же просто невозможно!

<...> Какой-то кошмар. Сначала одно, потом другое. Никакие нервы не выдержат. О, господи!

Многократное употребление слова «Господи» все характеризует представленный здесь стиль позиционирования *абсолютного* не как «богоотцовства», или как «богосыновства», и даже не как «богобратства» (Иванов-Разумник)<sup>6</sup>, а как «бого*пани*братства». Абсолютное в данном случае даже не относительно, но – ничтожно. В то же самое время окружающий мир представлен исключительно внешними раздражителями; социально-коммуникативные связи отсутствуют: «И радио на кухне о чем-то о таком». Радиус рефлексии – кухонное радио: что слышу, на то и реагирую. Впрочем, реагирует сознание не на сигналы действительности, а на их следы, то есть не на объективное, а на их субъективное отражение в самом сознании: «Вот свет повсюду гаснет, но виден его след». Между тем внутри навязчивого психосоматического и семантического бедлама строчка за строчкой рождается имплицитное «стихотворение». В этом составленном из разных (уже рифмованных!) реплик самостоятельном произведении не следует искать смысл: авторское сознание *не* интересуется реальностью. Квинтэссенция сочинения проявляется в заключительных словах: «И свет повсюду тухнет. И в горле ватный ком». Показательно: «Я» фиксирует динамику собственной отрицательной эволюции – душа скукоживается!

<sup>5</sup> Критическая Масса. 2006. №4. // <http://magazines.russ.ru/km/2006/4/ru1.html> (сентябрь 2010 г.). Не могу «на полях» не отметить блестящую публицистику Л. Рубинштейна, однако в данном случае не она является предметом моих обобщений.

<sup>6</sup> См.: БЕЛОУС В.Г. Вольфила, или Кризис культуры в зеркале общественного самосознания. С.276-277.

## Виталий Зимаков

В любом современном поэтическом произведении всегда лучше других отделаны первые и последние строки: от них можно оттолкнуться в герменевтическом прочтении герметических текстов. Первая строка стихотворения «я не то что устал за лето просто схожу с ума»<sup>7</sup> является перевертышем известного произведения И. Бродского<sup>8</sup>; в последней строке автор признается в амнезии: «... не помню автора этих точек». Думаю, наш стихотворец вполне отдает себе отчет в том, кто есть авторы означенных «буковок», однако он настолько «сошел с ума», что совершенно не представляет собственное «Я». Сам того не подозревая, поэт уподобляет себя героине повествования Льюиса Кэрролла, которая во время путешествия в кроличьей норке постоянно пыталась идентифицировать себя с «Я»:

Дайте-ка вспомнить; сегодня утром, когда я встала, я это была или не я? Кажется, уже не совсем я! Но если это так, то кто же я в таком случае? Это так сложно...<sup>9</sup>

Любопытно, что в первой строке другого стихотворного произведения автор сам ставит себе диагноз: «все дело в одноклеточном письме»<sup>10</sup>. Правда, такая точная самооценка его ни к чему НЕ ОБЯЗЫВАЕТ. Равно как и заключительные слова еще одного стихотворного произведения, в которых отражается характер глубокой *болезни* сознания: «звук падения / слова на дно колодца»<sup>11</sup>. Если «в начале было Слово», то, что же ожидает нас в конце, на самом «дне»? – Воистину, «не взрыв но всхлип»<sup>12</sup>.

## Нина Светозарова

Стихотворение «Я не знаю куда...»<sup>13</sup> представляет собой редкостный пример *гендерной* поэтической «метафизики»:

Я не знаю куда  
Уплывают года  
Я не знаю, где берег потерянный  
Я б хотела туда.

Приведенные строки великолепным образом иллюстрируют главную особенность современного женского сознания – мучительное противоречие

<sup>7</sup> Волга. 2009. № 11-12. // <http://magazines.russ.ru/volga/2009/11/zi7.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>8</sup> «Я не то что схожу с ума, но устал за лето...» (1975).

<sup>9</sup> КЭРРОЛЛ Л. Алиса в стране чудес. Алиса в зазеркалье. Пер. Н.М. Демуровой. М.: Наука, 1978. С.19.

<sup>10</sup> Волга. 2009. № 11-12. // <http://magazines.russ.ru/volga/2009/11/zi7.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>11</sup> Там же. Стихотворение «(сквозь бессло-весной ставень <...> редкий подвид героев...» (курсив автора).

<sup>12</sup> Заключительная строка поэмы Т.С. Элиота «Полые люди» (1925). См.: Элиот Т.С. Бесплодная земля. Пер. А. Сергеева. М.: Прогресс, 1971. С.70.

<sup>13</sup> Звезда. 2009. №11. // <http://magazines.russ.ru/zvezda/2009/11/sv7.html> (сентябрь 2010 г.).

между «я не знаю» и «я б хотела», то есть между мозгом и мозжечком (частью организма, отвечающей за двигательные функции). Если бы «Я» «знало», КУДА на самом деле уплывают года, то явно ТУДА не хотело бы. Или, по крайней мере, не торопило бы события. В другом стихотворении «Ну разве это не жестоко?..»<sup>14</sup> присутствует прямо противоположное высказывание:

Не дай мне, боже, раньше срока  
Такую муку испытать!

Замечательно, это обращение к Господу «с маленькой буковки», при том, что «Тот, Кто за нас все решил» – пишется с заглавной. Не тот ли это персонаж, который в свое время угостил Еву яблоком? И если «Я» само устанавливает собственные «сроки», то зачем тогда Всевышний? Риторические, безответные вопросы... Так и хочется подытожить сказанное словами из «Власти тьмы» Льва Толстого, «Опамятуйся, Микита. Душа надобна»<sup>15</sup>.

#### Екатерина Симонова

Первая строка стихотворения «И дуешь в виртуальную дуду...»<sup>16</sup>, состоящего из трех частей, само по себе является показательным саморазоблачением. И этот, и другие тексты поэтессы представляют собой не что иное, как лирические откровения половосозревающего сознания. Если же «очистить» (разумеется, в феноменологическом смысле) метафизику от физиологии, то перед нами окажутся своеобразные поэтические вариации на тему, озвученную начинающим кинорежиссером Валерией Гай Германикой (очевидно, сверстницей нашей поэтессы): «все умрут, а Я останусь» (2008). В стихотворении «И дуешь в виртуальную дуду...» любопытно самораскрытие *последнего* (в ницшеанском смысле) «Я»: «Этот текст освобождает меня такой», – и далее после перечисления эротически окрашенных эпитетов «розовой, голубой» следует показательное откровение: «ненастоящей <...> совсем другой». В чистом итоге – кроме, разумеется, физиологии, реальности нет, как и не было, от нее остается одна лишь виртуальность. Собственная жизнь переживается как чужая, чужие слова берутся случайно или напрокат, по наитию или утилитарно для рифмы.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Толстой Л.Н. Полное собрание художественных произведений. М. / Л.: Государственное издательство, 1929. Т.11. С.153.

<sup>16</sup> Урал. 2010. №1. // <http://magazines.russ.ru/ural/2010/1/si2.html> (сентябрь 2010 г.).

## Сергей Комлев

Стихотворение «Гарри Поттер. Поттер Гарри / что ты реешь надо мной...»<sup>17</sup> объективирует сознание, уподобляемое мусорному ящику, который переполнен даже не столько цитатами, сколько сигнатурами цитат. Перед нами, по существу, кроссворд-угадайка: попробуй, читатель, распознай, откуда что взято. Это «как бы» пародия. Такое несчастное (потому как совершенно несамостоятельное) сознание не способно взглянуть на себя со стороны. Но если бы, как Мюнхгаузен, поднявший сам себя за волосы, автор совершил столь невозможное действие, то с полным основанием его же собственные слова охарактеризовали бы и его личность:

Как же все-таки вульгарен  
звездобольный почерк твой.

## Владимир Монахов

Верлибр, используемый поэтами, вещь достаточно коварная. Рифма еще кое-как может скрыть пустоту мысли, зато «свободный стих», наоборот, делает ее предельно откровенной. Владимир Монахов – автор подборки стихотворений, озаглавленных «По волнам памяти»<sup>18</sup> (что прямо отсылает к песенному циклу Д. Тухманова 1976 года) исповедует философию релятивизма (в ее новомодной форме – пофигизма). Как и многие его предшественники, Монахов не чужд покуситься и на абсолютные ценности: «Без одного – не бывает второго / Без Иисуса Христа не было бы Иуды» и т.д.<sup>19</sup> Мысль, прямо скажем, глубокая: мало ли иуд было до и после. И что? Все это только для того, чтобы выдать следующее откровение: «Как больно накормить *собой* <курсив мой. – В.Б.> голодных львов... верь». Самолюбование, помноженное на страх, страх, помноженный на откровенную глупость. Загадка приема раскрывается в первой строке следующего стихотворения: «Смешивал мысли и хлебные крошки». Еще одно стихотворное произведение «кто-то в поэзии полное собрание сочинений»<sup>20</sup> могло бы заменить наши рассуждения о судьбе поэзии в 20 столетии. «...кто-то поэма / кто-то крохотное стихотворение» – продолжает автор с тем, чтобы финальным аккордом выдать очередное великолепное саморазоблачение: «А я в поэзии – тишина. / Кто-то слышит меня, читатели мои?» Хочется ответить: слышим, батюшка, слышим! Конечно, это совсем не такая Тишина, как у Шекспира (Гамлет, пер. М.Лозинского), а тишина, заполненная ничем не значащими буквами и звуками – многозвучная и пустословная.

<sup>17</sup> Интерпоэзия. 2009. № 4. // <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2009/4/ko5.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>18</sup> Дети Ра. 2010. № 2. // <http://magazines.russ.ru/ra/2010/2/mo8.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. Стихотворение «Послание Евгению Степанову».

*Ирина Ермакова*

Тема стихотворения «Свидетель Света»<sup>21</sup> – опять же из вечных, столь притягательных для современного сознания: рождение Иисуса. Тема религиозная, исполненная многовековых культурных смыслов. Автор, тем не менее, проявляет оригинальность, наполняя ее современным бытовым содержанием, редуцируя мистическое к обыденному. Намеренная десакрализация и даже профанация (а на современном языке – «бытовуха») объективируются в диалоге двух беременных женщин – Марии и Елизаветы. Первая реплика – слова будущей матери Иисуса:

Лиза, смотри какие вчера браслеты  
Подарил мне Оська – яхонт на изумруде!

Бог с ними, с браслетами, замечательна эта кличка «домашнего животного» – Оська. Не менее откровенен и встречный вопрос:

Слушай Маш, а он тебе верит?  
Верит Иосиф, что... от Святого Духа?

Да, конечно, можно повторить вслед за Андреем Белым (как тот за апостолом Павлом): «Не я в Христе, а Христос во мне»: можно и нужно искать внутри себя отражение вечного Света, но зачем совершать обратную операцию – отождествлять деву Марию с героиней какого-нибудь мыльного телесериала?...

*Юрий Арабов*

Первое стихотворение из цикла «Нобель зовет...»<sup>22</sup> – «Мы держали во рту провода...» окрашено густой иронией:

Я стал невесомым как карантин, пряжей руки, что меня сгибала  
Я прочел всего Гоголя один на один на языке оригинала.

Автор перечисляет то, это, третье, в чем участвовало его «Я», с тем, чтобы в итоге заявить: «У меня почти ничего нет...». Впрочем, тут же добавляет, чтобы ни у кого не оставалось иллюзий: «И у вас ничего нет». Между тем это «ничего» – отнюдь не представляет для сознания проблему. Простая констатация факта. На фоне тотально обыденного «ничего» (замечу, что здесь мы имеем дело не с «ничто», которое, как у Сартра противостоит «бытию»), столь же обыденно и общечеловеческое «всё»: «И висит на кресте отужоженный человек, говорят, что это и есть Бог». Не только «Я» остается без ориентиров, но и мир оставляет себя без ориентиров в этом безлико-конвенциональном «говорящем».

Окончательный приговор современное «Я» выносит себе в первых строках другого стихотворения:

<sup>21</sup> Октябрь. 2010. №1. // <http://magazines.russ.ru/october/2010/1/er3.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>22</sup> Знамя. 2010. №1. // <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/1/ar45.html> (сентябрь 2010 г.).



Я слышал вчера по радио, что есть православные концлагеря.

Я понял, что наши мозги украдены, а слова вылетают зря.

И здесь символом внешнего, трансцендентного по отношению к «Я», мира выступает радио – несущее абсурдную информацию. Поменяйте Ю. Арабова на Л. Рубинштейна, вставьте строчки «И свет повсюду тухнет. И в горле ватный ком. И радио на кухне <...> о чем-то о таком». Ровным счетом ничего не изменится. Только получится закольцованный в общих смыслах (или, точнее, общей бессмыслице), безысходно воспроизводящий самое себя *метатекст* современной поэзии.

### «Я» внутри современности

Подведем итоги. Поэзия – всегда самоидентификация и самораскрытие «Я». В начале 20 столетия поэзия заявляет тему духовной революции – максимального расширения «Я», взгляд на мир с позиций самого мира. Самосознающее «Я» – это взгляд на себя *со стороны* абсолюта, надмирная точка зрения, это взрыв и расширение сознания.

Современная поэзия демонстрирует обратный результат: сознание сужается до точки «Я» как совокупности элементарных психофизиологических реакций. Субъект современного (поэтического) сознания редуцирует себя не к самосознанию, не к мышлению, даже не к психологии, но ограничивается пределами физиологии. Душа – физиологична. Слово – физиологическая функция. Слововыделение – такой же физиологический рефлекс, как и слюновыделение.

Современное сознание существует в закрытом пространстве, ограниченном пределами такого *растительного* «Я». Разумеется, это совсем не то божественное начало в человеке, которое эманурует в мистических откровениях (как сказали бы идеалисты начала прошлого века). Не только абсолютные ценности, но и просто мировоззренческие ориентиры отсутствуют. Все относительно. В сообщении с читателем (коммуникации) нет необходимости. Современная поэзия формирует «никакой» образ современности; она в полном смысле аполитична и асоциальна. При этом поэтическое «Я» совершенно не способно к самоиронии, совершенно всерьез воспринимая самое себя. Казалось бы, поэзия и банальность – две вещи несовместные. Не тут-то было! Современное сознание обращает в банальность все: и уникальные ситуации и вечные истины, и собственные умозаключения и чужие цитаты. Подобно царю Мидасу, который имел роковой дар превращать все, к чему он прикасался, в золото, так и все выходящее из-под «пера» (или из-под компьютера?) современных поэтов становится избитым и пошлым.

В свое время Платон предложил изгнать поэтов из полиса – за отсутствием в их творениях практической пользы, воспитательного примера и

истинного знания, за возбуждение в читателе нежелательных страстей. Больше всего древнегреческого философа раздражала т.н. «подражательная» поэзия – та, которая воспроизводит «призраки»<sup>23</sup>, которая «нисколько не разбирается в подлинном бытии, но знает одну только кажимость»<sup>24</sup>. Критикуя поэзию, он, тем не менее, оставлял поэту надежду возвращения в полис – в том случае, если тот *перестанет скрывать себя*, если «все его творчество и повествование» окажется «чуждым подражанию»<sup>25</sup>. Современное (поэтическое) сознание подорвало полис изнутри: поэты перестали скрывать себя, но их «Я» оказалось величиной настолько ничтожной, что им, говоря языком математики, вполне можно пренебречь.

---

<sup>23</sup> ПЛАТОН. Государство. Пер. А.Н. Егунова. // ПЛАТОН. Сочинения. Том 1. Часть 1. М.: Мысль, 1971. С.425.

<sup>24</sup> Там же. С.429.

<sup>25</sup> Там же. С.175.



Татьяна В. Алешка (Минск)

## Самопрезентация поэта в современном литературном пространстве

Значительные изменения в социокультурном пространстве в последнее двадцатилетие оказали свое воздействие и на литературу. Она утратила свой былой статус, определенные функции и стала частью «рынка культуры», во многом превратилась в профессию и товар. Разделение литературного пространства на несколько уровней, а также появление «новых медийных сфер бытования и новых форм распространения литературы»<sup>1</sup> изменили отношение к проблеме коммуникации и способы поведения в литературном пространстве. Вследствие вышеназванных причин поэзия вынуждена решать целый комплекс специфических проблем, в частности, «проблему маркетинга» и «проблему публичного существования автора в медиасреде»<sup>2</sup>. Профессия писателя опять осваивается как новая социальная роль, а понятие профессионализма «делается мерилем художественного успеха, престижа и рыночной востребованности»<sup>3</sup>. И хотя поэзия менее других искусств вписана в структуру рынка и занимает периферийное положение в системе масс-медиа, все же понимание субъекта творчества и его функциональных обязанностей претерпело определенные изменения. Теперь и к поэзии можно отнести слова М. Липовецкого, характеризующие скорее ситуацию в прозе недавних лет:

Если до второй половины 1990-х типично модернистское и авангардное презрение русских постмодернистов с их андеграудным опытом к коммерческому успеху и вкусам массового читателя никак не позволяло им воспринять знаменитый призыв Л. Фидлера «пересекать границы и перекрывать рвы» между высокой и массовой культурами, то после неслыханного, ошеломительного успеха у широкого читателя романов Пелевина или Сорокина ситуация меняется радикально<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Сидорова А.Г. Коммуникативные стратегии и культурные практики в поле литературы. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2009. С.7.

<sup>2</sup> А. Очиров цит. по: Вентилятор. Опросы: Поэзия в публичном пространстве. // Воздух. 2007. №3. С.160-172. Здесь: с.170. (= <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-3/opros/>; сентябрь 2010 г.).

<sup>3</sup> Голышко-Вольфсон Д. Мифология профессионального блеска. // Художественный журнал. 2003. №50. <http://xz.gif.ru/numbers/50/profblesk/> (сентябрь 2010 г.).

<sup>4</sup> Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: НЛЮ, 2008. С.466.

Как и в ряде других профессий, успешность в поэзии сегодня во многом зависит от правильно сформированного имиджа. Конечно, элементы осознанного и манифестируемого поведения не являются чем-то совершенно новым в истории литературы, но в изменившихся условиях эта сторона бытования художественной личности оказалась особенно акцентированной. Многие поэты целенаправленно формируют собственный имидж, «призванный оказать определенное эмоционально-психологическое воздействие на читателя»<sup>5</sup>, становятся своеобразными посредниками, медиаторами между своим текстом и адресатом, хотя другая часть все же игнорирует необходимость подобных действий и в соответствии с былым литературоцентризмом русской культуры приписывает основную значимость письменному слову, считая все остальное «дополнительными розочками на торте», «ароматическими добавками и присыпками»<sup>6</sup> (М. Степанова), т.е. ненужными средствами аттракции. Полагая смыслом своей авторской стратегии лишь процесс создания текста, автор, в данном случае, занимает пассивную позицию по отношению к процессам функционирования своих произведений. Существует и группа писателей, у которых имидж не является «расчетливым предприятием», а скорее случайностью выплеска творческой энергии, «спонтанной театральной выходкой»<sup>7</sup>. Но удачно произошедшая случайность переходит чаще всего в закономерность. Так, например, А. Русс вспоминает свое первое выступление в Петербурге, когда случайно были куплены желтые ботинки и разноцветные носки, и подобный образ повлек за собой изменения в презентации своих стихов<sup>8</sup>. Удачный образ со временем трансформировался в поддерживаемый имидж<sup>9</sup>, который и принес популярность поэтессе.

Все больше авторов использует возможность «в той или иной степени влиять на процессы интерпретации, оценки и функционирования <...> тек-

<sup>5</sup> Вежлян Е. Несколько штрихов к портрету «современного поэта». Финита ля поэзия. // РЕАК:ЦИЯ: №19: «РЕ:ЙТИНГ» 8-18.06.2006. <http://www.reakcia.ru/article/?1143>.

<sup>6</sup> Поэт и медиа. Ведущая Е. Фанайлова // Радио Свобода. 11.02.2007. <http://www.svobodanews.ru/content/transcript/377396.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>7</sup> Горный Е. Виртуальная личность как жанр творчества (На материале русского Интернета). // <http://www.netslova.ru/gornyy/v1.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>8</sup> Русс А. в программе «Контексты». Ведущая Е. Вежлян. // Литературное радио 26.06.2008. [http://litradio.ru/podcast/2008\\_06\\_26/detail.htm](http://litradio.ru/podcast/2008_06_26/detail.htm) (сентябрь 2010 г.).

<sup>9</sup> Слово «имидж» является английским эквивалентом русского слова «образ», хотя они не полностью синонимичны. Имидж – «впечатление, которое конструируется целенаправленно и сознательно», а образ – «то, которое формируется спонтанно» (ЛЕОНТЬЕВ Д. От образа к имиджу: психосемантический брэнддинг. // <http://www.rb-edu.ru/articles/efficiency/article5629.html>; сентябрь 2010 г.). Образ есть всегда, а имидж «возникает на основе образа, сформированного в психике других людей» (ПАНАСЮК А.Ю. Имидж: определение центрального понятия имиджелогии. // Академия имиджелогии: [http://www.academim.narod.ru/art/pan1\\_2.html](http://www.academim.narod.ru/art/pan1_2.html); сентябрь 2010 г.).

ста в читательской аудитории», учитывая, что их «поведение обладает не менее, а иногда и более энергоемким потенциалом, нежели у других членов референтной группы»<sup>10</sup>. Личностные особенности и черты характера как и конкретные убеждения во многом определяют позицию поэтов по отношению к проблеме коммуникации и необходимости создания соответствующего имиджа. Самопрезентация (самореклама) лучше всего дается людям с так называемым «демонстративным типом» личности, артистичным, любящим привлекать к себе внимание. Поэты с аутистскими чертами характера избирают иные авторские стратегии.

Значимость процессов управления впечатлением и построения собственного имиджа увеличивается с развитием массовых коммуникаций и технологий. В современном обществе имидж «рассматривается не только как средство для различного рода манипуляций, но и как необходимый элемент самореализации для каждого человека»<sup>11</sup>. Имидж функционирует как «образ-представление, в котором в сложном взаимодействии соединяются внешние и внутренние характеристики объекта», он «может быть связан с реальностью в очень широком диапазоне – от раскрытия до уточнения, искажения и полного несоответствия реальным качествам носителя имиджа»<sup>12</sup>. Данная категория обладает двойной оптикой, так как дает представление о личности, видение ее и «со стороны презентуемого субъекта» и «со стороны его адресной аудитории»<sup>13</sup>. Таким образом, имидж следует рассматривать «как искусство корреляции и синтеза двух названных оптик»<sup>14</sup>: как оптику самопрезентации, так и оптику взгляда адресата. Следовательно, самопрезентация является частью имиджа или имиджевой стратегии, «личностным механизмом формирования имиджа»<sup>15</sup>.

Процесс самопрезентации может быть рассмотрен на трех основополагающих уровнях анализа: «мотивационном уровне, уровне цели и инстру-

---

<sup>10</sup> БЕРГ М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М.: НЛЮ, 2000. С.233.

<sup>11</sup> ФЕДОРОВА Н.А. Личностные и ситуационные факторы выбора вербальных техник самопрезентации: Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. психол. наук. М., 2007. // <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/170739.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>12</sup> ЗАХАРЧУК П.А. Социокультурные технологии формирования имиджа. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. социол. наук. Майкоп, 2008. // <http://www.teoriya.ru/dissert/avtoref/zaharchuk.doc> (сентябрь 2010 г.).

<sup>13</sup> РУСАКОВА О.Ф. / РУСАКОВ В.М. PR-Дискурс: Теоретико-методологический анализ. Екатеринбург: УрО РАН, Институт международных связей, 2008. // [http://u69.35.net-angels.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=27%3Apr-&catid=59%3Apr---&Itemid=10](http://u69.35.net-angels.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=27%3Apr-&catid=59%3Apr---&Itemid=10) (сентябрь 2010 г.).

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> ТРИФОНОВА Т.А. Особенности взаимосвязи самопрезентации и черт характера. // Психология телесности: теоретические и практические исследования. Пенза, 2008. <http://psyjournals.ru/articles/22648.shtml> (сентябрь 2010 г.).

ментальном уровне (уровне средств)»<sup>16</sup>. Мотивационный уровень определяет мотивы, на реализацию которых направлена самопрезентация. Уровень цели – это образ, «который стремится транслировать аудитории субъект самопрезентации»<sup>17</sup>, т.е. способ реализации мотивов. И, наконец, уровень средств определяет техники, с помощью которых осуществляется самопрезентация, т.е. способ представления информации о себе.

Основой мотивации самопрезентации для писателя является влияние на процесс коммуникации, завоевание лояльности к своей персоне со стороны референтно значимой для «презентуемого» группы людей, поэтому стратегия писателя основана на грамотном позиционировании. В сегодняшнем гетерогенном обществе, «разделенном, особенно в своей культурно заинтересованной части, на поддающиеся только специально социологическому учету "субкультуры", "страты", "группы" и т.д.», писатель «должен понимать, на какую публику выходит»<sup>18</sup>. Каждая из стратегий ориентирована на определенную целевую аудиторию. От правильного позиционирования зависит успешность самопрезентации, ибо именно референтная группа объявляет художника своим кумиром, героем или неудачником. Писатель может быть ориентирован на широкую (массовую) или элитарную (кружковую, клубную) аудиторию, мейнстрим или маргинальную литературу, актуальную, неактуальную, на традиционалистские или авангардистские практики, что тоже меняет состав аудитории. Но, пожалуй, наиболее выигрышную позицию занимают авторы, ориентированные на расширение своей аудитории, умеющие соединять эксперимент с массовыми ожиданиями, убежденные в необходимости пропаганды поэзии. Так, например, Д. Воденников уверен, что поэзия в наше время особенно нужна и должна быть востребована, а реализация поэта в современном обществе невозможна без собственного пиара. Чтобы привлечь внимание читателей, необходимы особо радикальные средства, т.е. способность любыми (разными) способами привлечь внимание читающей публики, а конкретнее – наличие сильного поэта, способного «пробить» человеческое сердце, поэта, который будет «доступен»<sup>19</sup>, понятен многим, и привлекателен, интересен для многих. На роль поэта нового времени, который не стесняется быть «звез-

<sup>16</sup> ФЕДОРОВА Н.А. Личностные и ситуационные факторы выбора вербальных техник самопрезентации.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> О. Юрьев цит. по: ВЕНТИЛЯТОР. Опросы: О «великом поэте». // Воздух. 2006. №2. С.144-158. Здесь: с. 153 (= [http://newkamera.de/jurjew/ojurjew\\_06.html](http://newkamera.de/jurjew/ojurjew_06.html); сентябрь 2010 г.).

<sup>19</sup> Разговоры с Воденниковым (интервью с поэтом Дмитрием Воденниковым для авторской программы М. Голицыной «Граффити». 24.01.04). // <http://vodennikov911.narod.ru/index9.htm> (сентябрь 2010 г.).

дой», Воденников выдвигает себя, убежденный в том, что это средство спасения литературы, ибо «без системы звезд она развалится»<sup>20</sup>.

Для формирования желаемого впечатления у аудитории поэт создает конкретные содержательные образы, использует определенные поведенческие приемы, подчеркивающие единичность и уникальность субъекта. При совпадении транслируемого и воспринимаемого образов возникает определенное амплуа, закрепленное за поэтом и далее уже работающее на него. Анна Русс в статье «Атака поэтов» назвала пять самых популярных поэтов начала 21 века, поэтов, создавших самые запоминающиеся образы, «стереотипы поэтического поведения»: «эротическая поэтесса» Вера Павлова, «поэт-юрод» Шиш Брянский, «поэт-provokator» Всеволод Емелин, «поэт-нарцисс» Дмитрий Воденников, «поэт-убийца» Андрей Родионов. Их популярность в том числе и «результат качественного самопродюсирования, правильно созданного имиджа»<sup>21</sup>. Они стали явлением, событием, персонажами, узнаваемыми лицами. Здесь, конечно, нужно учитывать, что данная классификация выстроена изнутри сообщества, т.е. известным современным поэтом, имеющим собственный имидж и знакомым со способами его создания, но, важнее то, что в этой статье отмечена одна из отличительных особенностей современного литературного пространства, используя слова Бахтина, совпадение «героя и автора за границами произведения»<sup>22</sup> или востребованность «имиджевой» поэзии, т.е. поэзии, «связанной с авторским литературным образом»<sup>23</sup>. Можно вспомнить и стихотворение

---

<sup>20</sup> Там же.

Интересно, что, говоря о необходимости бороться за права поэзии на существование, за привлечение внимания читателей к художественному творчеству и другие писатели, критики, журналисты и издатели часто используют метафоры насилия: «<...> когда медиа стреляют по площадям и бомбят эту страну поэтом с обложки журнала, это единственная возможность достучаться до одного, случайно затерянного человека» (см. А. Гаврилов в: Поэт и медиа). «Стихотворцы, хоть и не без поддержки тяжелой артиллерии пиара, собирают большие залы <...>» (КУРЧАТОВА Н. Драку заказывали? // Эксперт. 30.06.2008. №26. [http://www.expert.ru/printissues/expert/2008/26/draku\\_zakazuvali/](http://www.expert.ru/printissues/expert/2008/26/draku_zakazuvali/); сентябрь 2010 г.). И пилотный номер глянцевого журнала о поэзии назывался «Поэ-(бой)», что значит поэтический бой. Правда, к выходу первого номера его переименовали в «Поэтому», но зато поменяли и фотографию на обложке: Воденников с закатанными рукавами и с громкоговорителем, который он держит на плече подобно гранатомету.

<sup>21</sup> РУСС А. Атака поэтов. // Огонек 5-11.02.2007. №6. <http://www.ogoniok.com/4982/26/> (сентябрь 2010 г.).

<sup>22</sup> БАХТИН М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. // БАХТИН М.М. Собрание сочинений: В 7 т. Изд-во Русские словари, Языки славянской культуры: М., 2003. Т.1. С.69-263. Здесь: с.234.

<sup>23</sup> ШТРАУС А.В. Лирический герой в поэзии Д. Воденникова. // Вестник Томского государственного университета. 2007. №303. [http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/303/image/303\\_021-024.pdf](http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/303/image/303_021-024.pdf) (сентябрь 2010 г.).



А. Русс «Горький хлеб Писателя», которое тоже акцентирует проблему имиджа в современной литературе, проблему автора как персонажа, а также замкнутость, клановость поэтического сообщества:

Я напишу классификацию женских оргазмов  
 И отниму хлеб у павловой  
 Я напишу о том, как П-ин с Луж-ым  
 сгубили Прекрасную Москву  
 И отниму хлеб у лесина  
 Я напишу о скинхедах и шахидах на баррикадах  
 И отниму хлеб у емелина  
 Я напишу о том, как десант с дальних звезд  
 стигнул от алкоголя в окрестностях ближнего Подмоскovie  
 И отниму хлеб у родионова  
 <...>

Вы!  
 Жители литературной Москвы!  
 В Ижевске вас никто не знает,  
 В Казани знают, но не читали,  
 Наступит день, когда вас все забудут,  
 И тогда я отниму у вас все!  
 <...>

Я не оставлю вам ничего,  
 Кроме недоумения  
 На лицах 99% жителей Дальних Городов  
 Самой Читающей в мире Страны,  
 Пробегающих глазами этот текст<sup>24</sup>.

Подобное представление о современной ситуации в литературе далеко не единично. Л. Рубинштейн так же отметил эту особенность: «Современная культура – это в большей степени авторы, а не тексты»<sup>25</sup>. В сложившейся ситуации, безусловно, значительную роль играют определенные способы самопрезентации, вводящей художественное произведение в контекст личности автора.

Наиболее действенные способы самопрезентации – это публичные выступления (чтения, театрализованные представления, слэм), блоги и сайты в Живом Журнале (ЖЖ), участие в телепередачах, культуртрегерство, премии. Если писатель нацелен на статус звезды, он должен участвовать в жизни общества «металитературно или метакультурно»<sup>26</sup>, т.е. использовать различные способы высказывания, в том числе и по неписательской тема-

<sup>24</sup> РУСС А. Которая никому. Стихи. // Новый мир. 2007. №7. [http://magazines.russ.ru/pouyi\\_mi/2007/7/ru5.html](http://magazines.russ.ru/pouyi_mi/2007/7/ru5.html) (сентябрь 2010 г.).

<sup>25</sup> РУБИНШТЕЙН Л. Вопросы литературы. Беседу ведет З. Абдуллаева. // Дружба народов. 1997. №6. <http://magazines.russ.ru/druzhiba/1997/6/rubin.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>26</sup> ГАВРИЛОВ А. Кто такие звезды литературы. // Русский репортер. 17.04.2008. №14 (44). [http://dev.rusrep.ru/2008/14/gavrilov\\_i\\_chhartishvili/](http://dev.rusrep.ru/2008/14/gavrilov_i_chhartishvili/) (сентябрь 2010 г.).

тике. Например, рекомендации о выборе предстоящих культурных и спортивных событий месяца в журнале "Esquire", которые дают известные писатели и музыканты, среди них и М. Степанова, участие Д. Воденникова в телепередачах «Закрытый показ», «Тем временем», «Школа злословия», «Лолита. Без комплексов», цикл передач Е. Фанайловой на Радио Свобода и т.д. Репертуар социальных ролей современных писателей оказывается значительно расширенным: журналист, шоумен, культуртрегер, эксперт, *celebrity* (приглашенная звезда). Но самый показательный пример – Д. Быков – поэт, прозаик, журналист, редактор, сценарист, теле- и радиоведущий, высказывающийся по самым разнообразным вопросам и неизменно привлекающий к себе внимание, как положительно, так и негативно настроенной аудитории. В одном из интервью он так сформулировал свою всеохватность:

Я думаю, что человек работает в одном жанре, который называется его именем. <...> Я работаю в жанре под названием «Дмитрий Быков».<sup>27</sup>

Таким образом, характерные черты поведенческой практики поэтов часто связаны с нарушением границ поля литературы. Это, как отмечает М. Берг, говоря о Д.А. Пригове, «захват новых пространств и аудиторий, выход за пределы традиционной роли поэта <...>, нарастающая суггестивность воздействия».<sup>28</sup> Осмысля подобные процессы, М. Степанова сказала в одном из интервью:

<...> сейчас значимые для меня авторы, каждый по-своему, пытаются от литературы оттолкнуться, оказаться вовне. Воденников в блогах и народных телешоу. Фанайлова – в позиции Чужого, работающего под полевого журналиста. Кирилл Медведев и Скидан – в левом активизме. В каждой из этих стратегий можно искать и находить изъяны. Мне важно другое: что все эти позиции или позы этически заряжены, этикой, простите за каламбур, заражены. Поэт ведь – инструмент этики, ее подопытное животное, ее полигон для антропологических экспериментов.<sup>29</sup>

Безусловно, все передвижения поэта не только в поле литературы, но и за его пределами, отслеживаются заинтересованными читателями и критиками. А механизм интерпретации художественного поведения выступает в роли катализатора, усиливающего или ослабляющего восприятие текста.

Многие формы литературной жизни заимствуют различные пиар-технологии у шоу-бизнеса. Любовь масскульта к рейтингу активно используется в коммуникативных стратегиях, в построении имиджа. В литературе это

<sup>27</sup> БЫКОВ Д. «Мой жанр – "Быков"». Беседовал Шпалов С. // Культура. 12-18.11.2006. №40. [http://www.litkarta.ru/rus/dossier/bykov-kultura/dossier\\_2128/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/rus/dossier/bykov-kultura/dossier_2128/view_print/) (сентябрь 2010 г.).

<sup>28</sup> БЕРГ М. Литературократия. С.97.

<sup>29</sup> СТЕПАНОВА М. «Поэт – инструмент этики...». Беседовал Мирошкин А. // Книжное обозрение. 2-8.10.2006. <http://1001.ru/arc/knigoboz/issue75/> (сентябрь 2010 г.).

явление шире всего представлено институтом премий<sup>30</sup>, которые выполняют мотивационную и имиджевую функцию для лауреатов и рекомендательную для читательского сообщества. Так же здесь можно упомянуть турниры слэммеров, литературное шоу «Поэты за стеклом» (2005–2006), представляющее собой соревнование в форме чемпионата представителей самых разных литературных групп, объединений и направлений, «Поэтические выборы» короля у Кирилла Серебренникова в рамках фестиваля «Территория» (2007), различные конкурсы в сети, а так же факт количества посетителей во френд-ленте блога писателя.

Если говорить о техниках самопрезентации, то они разделяются на две большие подгруппы: вербальные и невербальные. К невербальным техникам относятся: внешний вид, манера поведения, жесты, мимика, обстановка, речевые манеры. К вербальным – художественные тексты, интервью, самоподачи причин поведения, описание предпочтений, высказывания отношения к собеседнику и др. Вербальные техники могут быть прямыми (вышеперечисленные) и непрямыми, как то: критика или иронические высказывания в адрес «третьих лиц», «нападение» на источник критики в адрес субъекта, и т.д. Сейчас все чаще встречаются смешанные техники самопрезентации: публичные выступления, в том числе слэм, перформансы, хэппенинги, блоги, дневники, веб-презенты в интернете и т.д. Кроме того, все техники самопрезентации, безусловно, подразделяются на традиционные и новаторские и, конечно, можно говорить о более и менее востребованных практиках самопрезентации.

Большой популярностью пользуется такая традиционная форма самопрезентации как выступление с чтением своих стихов. Здесь нужно учитывать изменившиеся функции автора и читателя: читатель сейчас больше слушатель и зритель, а автор заинтересован в личной презентации своих творений, как наиболее актуальной форме их существования.

Отличительной приметой современной культурной ситуации «является невероятно разросшийся институт устного бытования литературы»<sup>31</sup>. Сейчас существует большое количество салонов, клубов, центров, где и происходят различные литературные события. Публичное чтение стихов со сцены «идеально отражает синтетичность современного художественного пространства, подвижность его внутренних границ»<sup>32</sup>. Подобные акции требуют от поэтов умения выстраивать композицию выступления и

---

<sup>30</sup> По данным РГБ в России существует более трехсот литературных премий и конкурсов. См.: Литературные премии России. Список премий и информация о них. Российская государственная библиотека. НИО библиографии; сост. М.Е. Бабичева. М., 2009. // <http://www.rsl.ru/s3/s331/s122/s1223629/s12236293630/> (сентябрь 2010 г.).

<sup>31</sup> Рубинштейн Л. Вопросы литературы.

<sup>32</sup> РОГИНСКАЯ О. Пришел, чтобы остаться. Поэтические вечера в Москве: Воденников и другие. // <http://www.russ.ru/pole/Prishel-chtoby-ostat-sya> (сентябрь 2010 г.)

взаимодействовать с аудиторией. Учитывается все: внешность, индивидуальная манера чтения, способность преподнести публике новую форму существования стихотворных текстов. Музыкальное сопровождение, перформансы, театрализованные представления, чтение стихов не только самими поэтами, но и известными артистами способствуют расширению круга читателей, являются для некоторых из них индивидуальным открытием современной поэзии. Пока поэт стоит на сцене, пока он «в образе», лирический герой – его роль. Если она сыграна достоверно, талантливо – успех обеспечен. Через устное представление своих текстов пришли к популярности А. Родионов, А. Русс, во многом Д. Воденников – авторы, настроенные на экспрессивную подачу собственных текстов и, безусловно, очень харизматичные.

Если обратиться к истории литературы, то мы увидим, что еще на рубеже 18–19 веков появился целый ряд «культурных техник, которые способствовали превращению имени автора в бренд»<sup>33</sup>. Одна из них – дополнение литературного текста и литературного образа визуальным рядом. В условиях необратимой визуализации ее значение возрастает многократно, зачастую перевешивая значение самих стихов. Издержки эпохи массмедиа – случаи, когда главным становится не поэтический текст, а поэт как публичная фигура.

Ориентируясь на запросы публики, многие поэты размещают в своих блогах и на сайтах большое количество фотографий, в том числе и сделанных профессиональными фотографами. Поскольку фотографии выбирает сам поэт, большинство из них – это именно портрет в образе, несущий ту же информацию, на которой построен имидж. Например, Воденников соответствует образу романтического поэта: темные кудри, пронзительный взгляд, скорбный рот. Он, позируя перед фотокамерой, «то пуговку лишнюю на вороте расстегнет, то стильные очки наденет, то сигарету красивыми пальцами к опущенному углу рта приложит»<sup>34</sup>. У Веры Павловой на сайте кроме ее фотографий есть фотографии дочерей и мужа. Граница между частной жизнью и творчеством, между «интимностью и публичностью», как и многие другие границы, оказывается стертой. Кроме того стало популярным размещать фотографии поэтов в различных журналах. Интервью А. Родионова в журнале «ШО»<sup>35</sup> сопровождается фотосессией на фоне морозильных камер одного из киевских супермаркетов: поэт в робе на фоне свисающих с потолка мясных туш читает отрывок из «Кобзаря» Тараса Шевченко, а под снимком дается ссылка на ресурс, где это чтение можно прослушать в электронной записи. Заголовок интервью гласит:

<sup>33</sup> «Автор как персонаж, или Опыт сочинения себя». Круглый стол. // Иностранная литература 2009. №7. <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/7/op20.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>34</sup> Русс А. Атака поэтов.

<sup>35</sup> См. ШО 2008, №5.

«Слэм – это мясо поэзии». В 2006 году журнал "Vogue" разместил фотографии шести самых модных поэтесс Москвы и небольшое количество их стихов. Этот эксперимент был менее удачным именно потому, что стилисты журнала разрушили образы молодых поэтесс, привнеся в них не свойственную им гламурность. Но ведь глянец – это повествование об «успешных людях», и сама акция, включающая поэтов в этот круг, уже показательна. Как точно заметила М. Степанова:

Глянец у нас такой высокочувствительный аппарат для улавливания сейсмических колебаний. Если глянец начинает обращать внимание на поэзию, значит, существует какая-то потребность, которая еще толком не сформулирована, запрос еще отсутствует почти, но уже какие-то подземные толчки глянец улавливаются.<sup>36</sup>

В новогоднем выпуске журнала «Афиша» (2006) восемь современных поэтов поздравляли россиян с Новым годом (Д. Воденников, Е. Фанайлова, Л. Рубинштейн, А. Родионов, М. Степанова, Шиш Брянский, Д. Кудрявцев).<sup>37</sup> Набор персоналий вполне репрезентативен и неслучаен. Вокруг имен пяти-шести представителей поэтического цеха, которые разрушают образ поэта как человека «безнадёжно устаревшей профессии»<sup>38</sup>, маргинала, признанного только узким сообществом избранных интеллектуалов, кипят нешуточные страсти, в том числе и по поводу необходимости публичного существования поэта, губительности популярности.

Литература, пытаясь адаптироваться в современном социокультурном пространстве, идет на контакт с глянецом, шоу-бизнесом, массовой культурой, создавая зоны эклектики, порождая «не только дурновкусие и примитив, но и действительно художественные эффекты»<sup>39</sup>. Одним из компромиссных вариантов явился выпуск глянцевого журнала о поэзии – «Поэ(бой)» («Поэтому!») – попытка яркой рекламы поэзии, стремление форматировать ее под современного читателя, поскольку по мнению главного редактора журнала А. Токаревой<sup>40</sup> проблема непопулярности поэзии исключительно в маркетинге. Но данное начинание так и осталось на начальной стадии, так как выход журнала ограничился только первым номером.

Особое место в ряду смешанных форм самопрезентации принадлежит интернету. Многие современные поэты, как младшего так и старшего

<sup>36</sup> Поэт и медиа.

<sup>37</sup> См. Афиша 2006. №24 (18-31 декабря).

<sup>38</sup> См. стихотворение Родионова «Люди безнадежно устаревших профессий». // Родионов А. Люди безнадежно устаревших профессий: Стихотворения. М.: НЛО, 2008. С.15.

<sup>39</sup> Л. Рубинштейн, цит. по: Липовецкий М. Паралогии. С.578.

<sup>40</sup> СОБОЛЕВ О. Ответы. Анна Токарева, издатель. // Афиша. 16.06.2008. <http://www.afisha.ru/article/3416/afisha.aspx> (сентябрь 2010 г.).

поколения, имеют не только свои сайты в интернете, но и открытые дневники в Живом Журнале, что значительно расширяет круг их потенциальных читателей, действует в рамках информационных, имиджеобразующих и игровых коммуникативных стратегий. Блог поэта можно рассматривать как маркетинговую технику. Здесь гораздо легче, чем в офф-лайне «создавать себе имидж и находить отклик. <...> в текстах блога можно разглядеть мастерскую, где ведется черная рутинная работа над собой: поиск адекватного образа или его закрепление»<sup>41</sup>. Роль поэзии как искусства соседствует здесь с ее коммерческим статусом.

Интернет-технологии изменили взаимоотношения автора и читателя, а также способ распространения художественных текстов. Некоторые поэты получили известность именно как сетевые авторы, например, Аля Кудряшова и Вера Полозкова. Сетевой конкурс «Тенета» открыл несколько ярких имен, среди которых, например, Полина Барскова, Ксения Маренникова, пришедшие в дальнейшем в «большую литературу».

Умение поэтов учитывать специфику историко-литературного момента, находиться в контексте литературного поля с его актуальными и уходящими в прошлое практиками помогает выстраивать личную стратегию успеха. Необходимость яркой и необычной самопрезентации побуждает авторов к расширению пространства поэзии, к синтезу искусств. Как отмечала Д. Суховой в отчете о пятой сапгировской конференции, «игровые и соревновательные формы литературной жизни тоже постепенно уходят в прошлое; фактором оживления литературной жизни сейчас стали явления синтеза искусств – от поэтического видео до шумовых и художественных импровизаций, сопровождающих живое авторское чтение»<sup>42</sup>. Музыкально-поэтические вечера уже давно стали традиционными, хотя выступления Воденникова или Родионова вместе с различными музыкальными коллективами пользуются большой популярностью (Воденников и «Рада&Терновник», "Rock'o'Co", «Вауеры»; Родионов и группа «Ёлочные игрушки»). Пожалуй, подобные формы существования поэзии уже не являются самопрезентацией в чистом виде, так как здесь происходит не только личное формирование имиджа, а скорее коллективное, но автор использует его в тех же целях, что и индивидуальную самопрезентацию.

Если говорить о различных синтетических формах существования поэзии в современной жизни, то разнообразие их трудно поддается перечислению. Например, поэзия и видео: короткометражный фильм «Любовь – Земля – Москва» (2008), который Т. Данильянец сняла по собственному

<sup>41</sup> Алябьева Е. Плацдарм единения. Екатерина Алябьева о социальных смыслах Живого Журнала. // Критическая масса. 2006. №3. <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/ea6.html> (сентябрь 2010 г.).

<sup>42</sup> Суховой Д. Пятая международная научная конференция «Творчество Г. Сапгира и русская поэзия конца XX в.», 2008. // НЛО. 2009. №95. <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/su33.html> (сентябрь 2010 г.).

стихотворению (фильм получил итальянскую поэтическую премию «Носсиде» в 2008 г.); поэзия и музыка, оперное искусство: медиаопера И. Юсуповой (музыка) и В. Павловой (либретто) «Энштейн и Маргарита» (2005); соединение живописи, дизайна, поэзии и музыки: проект «Три спаса» – (А. Бегов, В. Генин, В. Павлова, В. Юданов, 2009); поэзия и цирковое искусство: «Левитация – полеты на строчках и стихах» – цирковой номер на стихи Д. Воденникова в исполнении воздушного гимнаста А. Шабанова, музыка И. Марковского (2009); поэзия и архитектура: проект Н. Азаровой и художника и архитектора А. Лазарева «Дом для стиха» (2007) – воплощение слова в архитектуре, материализация поэзии, ее буквальное опространствление, создание проектов домов, сделанные Лазаревым с помощью компьютерной графики, следуя логике стихов Н. Азаровой, В. Аристова, Д. Давыдова, Б. Констриктора и А. Альчук и т.д.

Режим темпоральности и синтетического восприятия, задаваемый в современном мире масс-медиа, побуждает писателей к поиску новых форм существования поэзии, к попыткам ее более полного включения в современное культурное пространство. Если синтетичность оказывается плодотворной, то она кроме рождения новых художественных объектов приобретает и прагматический смысл объединения различных сегментов воспринимающей аудитории, так как она оказалась, как и все современное общество, разделенной в большей своей части на ряд не сообщающихся групп.

Наличие и активное функционирование в современном литературном пространстве таких понятий как рейтинг, пиар, имидж, бренд влияет не только на внутрилитературное пространство, но и на внутритекстовое. Прежде всего, трансформируется статус лирического субъекта и взаимоотношения автора с читателем. Когда поэт, обладающий определенным имиджем, читает собственный текст, изменяется его семантика, так как автор (носитель определенного имиджа) обретает зримые очертания, выходит за пределы текста, что «образует необходимый для адекватного восприятия уровень смысла»<sup>43</sup>. Как точно сформулировал М. Айзенберг:

<...> авторское «проговаривание» собственного текста в ситуации «здесь и теперь» формирует совершенно уникальный модус существования поэтического слова <...> как восстановление исходной ситуации рождения произведения, акта, в котором «тело» поэта – через концентрацию в некой смысловой субстанции – претворяется в «тело» текста.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> БОНДАРЕНКО М. Богатые тоже любят хорошие стихи, или открытие Театра Поэзии. Проект «Современная русская литература с Вячеславом Курицыным». // <http://www.guelman.ru/slava/texts/muxa.htm> (сентябрь 2010 г.).

<sup>44</sup> М. Айзенберг цит. по: БОНДАРЕНКО М. Богатые тоже любят хорошие стихи, или открытие Театра Поэзии.

Таким образом, публичное поведение автора становится новой авторской функцией и участвует в формировании метатекста, дополняя литературное произведение. Художественный мир выстраивается «с помощью внетекстовых средств»<sup>45</sup>, а литературная репутация, имидж создаются как динамичный текст, причем элементы поэтики становятся принципами миромоделирования.

Поскольку текст часто предстает одной из форм презентации собственной личности, у каждого автора существует своя сумма приемов, поддерживающих избранный имидж. Например, у Воденникова это прямые, акцентированные обращения к читателю/слушателю, использование эффекта диалога, авторская интонация, заложенная в графическом оформлении текста, яркие, чувственно ощутимые образы, пронизывающий текст эротизм и т.д. У А. Родионова – нарративность, реалии быта окраин, минимализация речи, сниженная и обценная лексика, сочетающаяся с интеллектуальным словарем, «неравностоппный акцентный стих» как излюбленный метр<sup>46</sup>. Оба автора создают эффект личного присутствия в своих текстах, становятся персонажами, а самопрезентация – значимым элементом стилистики.

Помимо рассмотренных случаев существует еще один вид самопрезентации – выбор максимально частной позиции, попытка самоустранения из литературной жизни. Так М. Степанова, повторяющая в интервью<sup>47</sup> о своей природной асоциальности, нелюбви к публичному исполнению своих текстов, разделении творчества и способа зарабатывать на жизнь, способствует поддержанию своего образа одного из самых серьезных, интеллектуальных поэтов современности. К. Медведев, несколько лет назад отказавшийся не только от участия в любых литературных проектах, чтениях, но и от публикации собственных стихов в силу этического протеста по отношению к положению вещей в современном обществе и литературной жизни<sup>48</sup> – данным фактом, безусловно, привлек к себе внимание и повысил рейтинг в определенной референтной группе.

В целом задачи создания имиджа весьма специфичны. С одной стороны – это процесс, обладающий определенной технологией, подробно разработанный в психологии и имиджологии, а с другой стороны он имеет вполне творческий характер, близкий задачам искусства. Но в силу интенсифика-

---

<sup>45</sup> ШТРАУС А.В. Лирический герой в поэзии Д. Воденникова.

<sup>46</sup> КУКУЛИН И. Работник городской закулисы. // РОДИОНОВ А. Игрушки для окраин. М.: НЛО, 2007. С.132-153. Здесь: с. 140.

<sup>47</sup> СТЕПАНОВА М. «Литература не должна интересовать». // Критическая масса. 2005. №3-4. <http://magazines.russ.ru/km/2005/3/st6.html>; сентябрь 2010 г.; СТЕПАНОВА М. Интервью: Линор Горалик. // Воздух. 2008. №4. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2008-4/interview/>; сентябрь 2010 г.

<sup>48</sup> См. сайт К. Медведева: <http://kirillmedvedev.narod.ru/comm--.html> (сентябрь 2010 г.).



ции процессов имиджирования часто нельзя различить, где искренний порыв, где пиар-акция. Как пишет А. Очиров:

<...> в первом случае адресат мыслится как равный, во втором – адресат превращается в аудиторию, которую можно так или иначе (с теми или другими целями) «подвергать обработке». Внутренняя (и внешняя) граница между этими понятиями очень тонкая, и специфические проблемы существования поэзии в медиасреде, которые не осознаются и/или не решаются, также накладывают свой отпечаток: к примеру, любые публичные жесты, чем бы они ни руководствовались, легко трактуются как «проявления пиара»; «искренность» превращается в «бесстыдство», и наоборот – «бесстыдство» – в «искренность».<sup>49</sup>

Но это неизбежные издержки входа литературы в пространство рынка, использование ею новых приемов и стратегий.

---

<sup>49</sup> А. Очиров, цит. по: ВЕНТИЛЯТОР. Опросы: Поэзия в публичном пространстве. С.171.

**Ирина Градинари (Трир)**

**«Видеомы» Андрея Вознесенского. Об авторефлексивном  
переосмыслении поэтом своего творчества**

В данной статье представлен анализ проекта «Видеомы» (1992) Андрея Вознесенского, в котором можно проследить дальнейшую поэтическую судьбу «официальных» поэтов-шестидесятников. С распадом Советского Союза они были вынуждены вновь позиционировать себя на поэтическом поле. Андрей Вознесенский – не просто ведущий персонаж 1960-х, он – само воплощение всех либеральных надежд данной эпохи, отраженных в его поэзии и запечатленных в его творческой судьбе, человек-легенда, чьи стихи декламировала наизусть буквально вся страна. Вознесенский является тем самым лирическим героем «социалистического сентиментализма», страдающим индивидом в поисках нравственности, прославляющим «юную мечтательность» и моральный подход по «душе» и по «совести».<sup>1</sup> Главным в его поэзии Вадим Баевский считает «смелость эксперимента и гуманизм, порыв к человеку сквозь все социальные преграды, перенапряжения, жестокость XX века»<sup>2</sup>. Несмотря на его авангардную (хоть и в рамках советской эстетики) поэзию и партийный нонконформизм, подобный нравственной позиции Евтушенко, все же его творчество воспринималось тогда, как и сейчас, обновлением социалистической идеи – мечтой о социализме с человеческим лицом.<sup>3</sup> С Вознесенским, как и со многими другими официальными литераторами-шестидесятниками, миллионы советских читателей «оттепели», восприятие которой в обществе являлось преимущественно поэтическим<sup>4</sup>, связывали свои надежды именно на либерализацию социалистической культуры.

Пертурбация литературного пространства в 1990-е гг. была вызвана сложными процессами ломки социалистической системы, причины и последствия которой вряд ли могут быть исчерпывающе названы в рамках

---

<sup>1</sup> См.: Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе. // Знамя. 1991. №1. С.217-230. Здесь: с.224.

<sup>2</sup> Ср. БАЕВСКИЙ В. История русской литературы XX века. §36. Новый авангард: Евгений Евтушенко. Андрей Вознесенский. М.: Языки русской культуры, 1999. С.239-256. Здесь: с.245.

<sup>3</sup> Там же. С.239.

<sup>4</sup> Там же. С.233.

данной статьи.<sup>5</sup> Для лучшего понимания изменений в литературной эстетике можно упомянуть лишь некоторые из них: центральным является социально-политический кризис 1990-х, обусловивший ревизию эстетических норм и провозглашаемых общественных ориентиров. По определению Михаила Эпштейна, кризис 1990-х годов носит скорее эсхатологический характер: «как жизнь после собственного будущего, или, если угодно, после собственной смерти».<sup>6</sup> Другим мощным фактором переориентации явился и выход из «подполья» неподцензурной литературы. С конца 1980-х начинают печататься сборники поэтического андеграунда (многие из которых становятся настоящей культурной сенсацией), оттеснившие «официальных» шестидесятников, в том числе и Вознесенского, на задний план. Данный процесс сопровождался переосмыслением советского прошлого и опыта советской литературы, который вылился в обличительную критику литераторов-шестидесятников.<sup>7</sup>

С этой точки зрения сборник «Видеомы» может быть расценен и как реакция на критику так называемых «тридцатилетних», так как Вознесенский представляет себя нонконформистским поэтом, каким он, несомненно, и был в 1960-е гг., оставаясь при этом верным постулатам советской идеологии. В «Видеомах» он, правда, упускает свое соприкосновение с идеалами социализма, являющимися конститутивными как для его творческого становления, так и для его поэтики. Он соотносит себя полностью с поэзией русского модернизма, для описания которой он обращается к такому авангардистским приемам как визуальная поэзия, использование алогичной структуры, коллаж, смешение прозы и поэзии. Таким образом, воспоминания Вознесенского в «Видеомах» являются переосмыслением его собственного творчества, которое должно напомнить о его заслугах перед отечественной культурой и одновременно показать его преемственность с историческим авангардом с целью сохранения того поэтического и социального статуса, который признавали за ним в 1960–1970-е годы, упуская при этом причастность к советской идеологии.

Проект «Видеомы» рассматривается как парадигматическое произведение 1990-х гг., в котором прослеживаются некоторые процессы культурно-

---

<sup>5</sup> Более подробно, например, см.: ТИМИНА С. Современный литературный процесс (1990-е гг. – начало XXI в.): Введение. // СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА (1990-е гг. – начало XXI века): Учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Под ред. С.И. Тиминой и др. М.: Академия, 2005. С.3-13.

<sup>6</sup> ЭПШТЕЙН М. После будущего. С.217.

<sup>7</sup> ЛИПОВЕЦКИЙ М. Совок-Блюз. Шестидесятники сегодня. // Знамя. 1991. №9. С.226-236. Критика шестидесятников, обобщенная Липовецким, проходила по идеологическому, психологическому и эстетическому направлениям. В своей полемике с В. Курицыным, А. Тимофеевским, Н. Агишевой, А. Тереховым, Вик. Ерофеевым и др. Липовецкий призывает к конструктивному диалогу с шестидесятниками, без опыта которых не возможна была бы эмансипация литературы в 1990-х.

го смыслопроизводства, характерные и для некоторых других авторов этого периода. Поиск новых нравственных ориентиров, обусловленный распадом СССР, на раннем этапе не приводит к развитию новой поэтики, которая могла бы адекватно передать изменившуюся реальность. Вознесенский остается, например, верен своему «шестидесятническому» подходу к литературе как «общественной трибуне и нравственной проповеди»<sup>8</sup>. Это, например, показывает отрывок из стихотворения «Прощание с книгой», напечатанный в Литературной Газете по поводу презентации «Видеомов»:

Устная литература  
не на коже и верже,  
наколола мне татуировку  
прямо на душе.

Понеслись Тамань и Тула  
расколовшеюся льдиной!  
Русская литература –  
единая, неделимая.

Что такое, зачитая,  
книжку жизни, не сдать в срок.  
Что такое запятая?  
Правильно. Нажми курок.

Что такое Дух? – расстройся,  
Врубит гид по телетуру.  
– А куда мы сдали совесть?  
– В русскую литературу.<sup>9</sup>

Представление о книге и литературе как об источнике идеализма, духовности, веры и совести звучит как анахронизм. Следующие строки наглядно демонстрируют неадекватность поэтического выражения, которую, видимо, чувствует и сам поэт, подводя читателя к нецензурной рифмовке:

Цейтнот большой эпохи.  
Похерена игра.  
Прочтешь назад «Алехин», получишь – «ни хела»... («Шахматное»)

Или:

Солнце входит на Истоке  
из-за ТЭЦ.

---

<sup>8</sup> Эпштейн М. После будущего. С.220. Эпштейн говорит о противостоянии стилей, навившемся еще в 1960-е и приведшем к последующему позиционированию противодействующих сил: «Между тем сам этот "шестидесятнический" подход к литературе как общественной трибуне и нравственная проповедь оказывается внешним для нового поколения, пришедшего к зрелости в 80-е годы. Не то чтобы оно высокомерно становилось над схваткой – но, примыкая к либералам в политике, оно отчуждено от их "душеполезной" и "жизнеподобной" эстетики едва ли не больше, чем от "деревенщиков" и "народофилов" с их наивными опытами мифологизации народного быта и векового уклада» (там же).

<sup>9</sup> ВОЗНЕСЕНСКИЙ А. Видеомы. // Литературная Газета. №47. 18.11.1992. С.5.

Человист подбил итоги –  
Полный истец! («Вист-партия»)<sup>10</sup>

Намек на нецензурные выражения говорит о границах поэтического языка, неспособного в данной форме выразить кризисное состояние общества, которое он пытается описать. Поиск новой поэтики превращается у Вознесенского в ностальгию по СССР в сочетании с идеями «возвращения» к традициям и духовности как обращение к дореволюционному периоду. Марк Липовецкий называет в 1991 году данную тенденцию «инерцией стиля», обусловленной идеологическим опустошением смыслообразующих форм, развитых соцреализмом, с одной стороны, и сохранением имеющих символических структур для выражения изменившейся общественной реальности, с другой стороны.<sup>11</sup> Образовавшиеся «пустые» формы активно заполняются религиозными, философскими или другими ценностями, многие из которых, как у Вознесенского, по своей сути являются реставрационными (например, возвращение утерянных традиций) или универсальными (например, христианство). Неадекватность высказывания и формы обусловлена и изменением культурного значения литературы как таковой, ее изменившимся статусом в обществе, известным как конец русского литературоцентризма.<sup>12</sup> Спустя почти 20 лет Сергей Ушакин дает этому феномену название «символическая афазия»<sup>13</sup> – дискурсивный «паралич», характеризующий постсоветское культурное смыслопроизводство:

Следуя Jakobsonу, под постсоветской афазией я буду понимать символическое производство, в котором дезинтеграция способности дискурсивного поля поддерживать адекватность взаимосвязи между означающими и означаемыми компенсируется разнообразными символическими замещениями и регрессиями к формам предыдущих периодов. Афазия, таким образом, будет

<sup>10</sup> Там же. С.5.

<sup>11</sup> Липовецкий М. Совок-Блюз. С.233.

<sup>12</sup> Дубин Б. Обживание распада, или Рутинизация как прием. Социальные формы, знаковые фигуры, символические образцы в литературной культуре постсоветского периода. // Дубин Б. Интеллектуальные группы и символические формы. Очерки социологии современной культуры. М.: Новое издательство, 2004. С.116-132. Здесь: с.117. Так Дубин пишет о начале 1990-х (там же): «Вместе с тем это повлекло за собой заметные перемены в символическом значении литературы – в ее роли смыслового полюса, ориентира, фокуса для привычной по прежним временам консолидации образованных слоев российского населения. В целом сегодня стало уже общепринятым говорить о снижении знаковой роли литературы в России – и ее чисто культурной значимости, и социальной привлекательности как для самих литературно образованных россиян, так и для более широких групп населения, конце русского литературоцентризма и т.п.»

<sup>13</sup> Под афазией Р. Jakobson понимает расстройство речи, обусловленное как психической, так и физиологической этиологией. Ср.: JAKOBSON R. Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969.

обозначать двойственный феномен, в котором дискурсивные утраты сочетаются с дискурсивными компенсациями.<sup>14</sup>

Несмотря на то, что Ушакин рассматривает в качестве примера выставку «Частной коллекции» Екатерины Рождественской, состоявшуюся десятью годами позже первой выставки видеомов, в сборнике Андрея Вознесенского также можно установить некоторые описанные им симптомы дискурсивных компенсаций, которые позволяют диагностировать постсоветскую символическую афазию: использование имеющихся эстетических форм вместо развития новых, эклектика, мемуарные элементы, метонимичность и попытка вывести текст на уровень социального обмена. Для Вознесенского важна не эстетическая новизна произведения, хотя видеомы и являются попыткой инновационного сочетания слова и визуальности. Важным является демонстрация высокого социального статуса самого поэта, который пытается перевести эстетическое содержание на другой уровень коммуникации. Сборник «Видеомы» претендует, как минимум, на звание современной книги «духовной» поэзии, сохранившей самобытность русской культуры и души без влияния социалистической диктатуры.

Структура и содержание «Видеомов», которые станут предметом анализа в первой части статьи, являются, таким образом, переиначиванием литературного текста для нелитературной коммуникации. Такое изменение функции литературы, по Ушакину, указывает на символическую афазию. Вторая часть статьи посвящена отдельным видеомам и оформлению сборника с целью анализа эстетических апроприаций и метонимичности, характеризующих как метод создания видеомов, так и сопровождающих их эссе и структуру сборника.

### *Текст как орудие социальной коммуникации*

В книгу «Видеомы», изданную в 1992 году московским издательством «Культура», вошли материалы первой выставки видеомов, проходившей в ноябре-декабре 1991 года в нью-йоркской галерее «Спероне-Вестуотер». По словам Сергея Бирюкова, визуальная поэзия – это поэзия, которая «хочет быть всем»<sup>15</sup>. На это и претендует сборник Андрея Вознесенского, который по своей структуре и содержанию нацеливается, как и произведения русских футуристов начала прошлого века, на одновременность восприятия предмета различными органами чувств: «Чтоб читалось и смотрелось в

<sup>14</sup> УШАКИН С. Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии. // НЛО. 2009. №100. <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/1641/1686/> (10.04.2010).

<sup>15</sup> БИРЮКОВ С. Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов: изд. ТГУ им. Г.Р. Державина, 1998. С.165. «Визуальная поэзия – это поэзия под микроскопом. Это преувеличенная поэзия или преувеличение поэзией собственных прав. Поэзия хочет быть всем» (с.165).

мгновение ока»<sup>16</sup>. Название сборника «Видеомы», состоящее из слов «видео» и «мы» или «вид» и «идиома», – это манифестация его гибридной структуры, вместившей различные произведения Вознесенского: личные фотографии, видеомы (своего рода фотоколлажи) и автолитографии, сопровождаемые эссе с мемуарными элементами, и стихи разных периодов. По своему формату сборник напоминает скорее альбом, синтезирующий различные стили, эпохи, жанры, направления и семиотические системы. Об эстетике своей книги автор говорит:

В первых видеомы я пытался понять судьбы русских поэтов, разгадать систему страшной русской рулетки. Потом отпечталось иное – они казались мне черепками нашей Помпеи. Тексту стало тесно в теле, он искал пространства, иного состояния – искусство всегда лишь способ перехода в иное состояние, тяга к элизиуму, хайдеггеровскому Ничто.<sup>17</sup>

Итак, «Видеомы» по своему содержанию представляют собой попытку критического переосмысления истории и современности России с целью ее духовного возрождения посредством восстановления некоторых дореволюционных норм и эстетики – одна из популярных идей 1990-х гг.<sup>18</sup> Вознесенский посвящает свои видеомы репрессированным и/или запрещенным поэтам, с помощью которых он пишет историю России заново, а именно, другую, неофициальную историю, историю русского духа, выраженной русской поэзией.

Структура «Видеомы» алогична, нелинейна и неиерархична и представляет собой монтаж личных и официальных событий: ни вербальные, ни визуальные, ни графические элементы не превалируют друг перед другом. Повествование фокусируется скорее на незначительном и маргинальном. Фрагментарность усиливается многочисленными референциями и цитатами. В первом разделе «Видухи», например, представлены видеомы с комментариями или без них к поэтам И. Баркову, В. Маяковскому, С. Есенину, Н. Гумилеву, О. Мандельштаму, В. Набокову, И. Северянину, А. Ахма-

<sup>16</sup> Там же. С.166.

<sup>17</sup> Вознесенский А. Видеомы. С.5.

<sup>18</sup> Ср.: ПАНТИН В. / ЛАПКИН В. Ценностные ориентации россиян в 90-е годы. // PRO ET CONTRA (Московский центр Карнеги). Т.4. 1999. №2: Весна – Преобразования в России: итоги десятилетия. Цит. по: [http://uisrussia.msu.ru/docs/nov/pes\\_/1999/2/ProEtContra\\_1999\\_2\\_07.pdf](http://uisrussia.msu.ru/docs/nov/pes_/1999/2/ProEtContra_1999_2_07.pdf) (декабрь 2010 г.). Пантин и Лапкин различают хронологически три этапа эволюции ценностей россиян в 1990-е годы. «Видеомы» были изданы в первый этап 1990-1993, которые авторы описывают следующим образом: «Период 1990-1993 годов <курсив автора; И.Г.> – это время распада господствующей системы идеологизированных советских ценностей и сдвигов в самых разных направлениях: к либерально-демократическим ценностям современного западного общества; к "традиционным" ценностям в их почвенническом прочтении; наконец, к асоциальным ценностям маргинальных и люмпенизированных слоев. <...> В результате сформировались противостоящие друг другу ценностные блоки: условно "либерально-рыночный", "советский", "традиционный", "православный" и т.п.).

товой. Упоминаются хотя бы раз В. Хлебников, М. Цветаева, А. Блок, А. Пушкин, М. Волошин, Н. Заболоцкий, А. Тарковский, Н. Николенкова, П. Флоренский, Л. Толстой, а кроме того, многие художники, литераторы и политические деятели СССР и такие представители запада, как Ж. Деррида, М. Хайдеггер, А. Миллер.

Необходимо отметить, что воспоминание о погибших и репрессированных поэтах и публикация их произведений («возвращенная литература») были общей культурной тенденцией данного периода. Этому содействовала вся литературная периодика. Участие Вознесенского в процессе «возвращения» характеризовало бы его как прогрессивного поэта, идущего в ногу со временем и отвечающего запросам общества, и являлось бы, несомненно, важным шагом в переосмыслении истории СССР, если бы не факт представления этих поэтов как части творческой биографии самого Вознесенского. Они были выбраны им лишь для демонстрации его собственного поэтического становления. Например, Пастернака и Ахматову Вознесенский знал лично,<sup>19</sup> а у Лермонтова и Гумилева, которых он читал в 9 классе, он научился «классичности формы» (с.52). В доверительной беседе сын С. Прокофьева Олег поделился с Вознесенским подробностями ареста своего отца (с.70-74). Третья жена Набокова П. Блэйк редактировала первое «Избранное» Вознесенского в американском издательстве (с.83). А. Гинсберг приезжал в Филадельфию читать английские переводы стихов Вознесенского на поэтическом вечере последнего (с.85). А. Миллер и И. Морат были приглашены Вознесенским на пастернаковские торжества (с.95). Раушенберг учил его искусству литографии (с.337) и т.д.

Эссе, сопровождающие и разъясняющие видеомы, снабжены воспоминаниями о личных встречах Вознесенского с известными людьми. Путь мировой истории пролег как бы через судьбу поэта, вследствие чего сборник является полисемиотическим единством, элементы которого не противоречат, а скорее дополняют и объясняют друг друга. Его, казалось бы, постмодернистская структура оказывается нарративным приемом, служащим для описания поэтической и социальной значимости самого Вознесенского. Его знали и ценили признанные, но все же преследуемые советской властью поэты (Пастернак), его принимали за рубежом (Хайдеггер); он оформлял плакат для журнала «Таймс»; его стихи иллюстрировали картины М. Шагала и М. Клементи; он переписывался с А. Миллером и сфотографировался с А. Гинсбергом, положив ему при этом руку на голову. Творчество Вознесенского стоит в тесной связи с традициями русского поэтического авангарда начала прошлого века, мирового искусства и философии, знатоком, хранителем и продолжателем которых провозглашает себя поэт. Его претензия на этот статус легитимируется его личным знакомст-

---

<sup>19</sup> См. ВОЗНЕСЕНСКИЙ А. Видеомы. М.: Культура, 1992. С.366-367. В дальнейшем ссылки на «Видеомы» будут даваться в скобках в основном тексте статьи.



вом с мыслителями и художниками мирового масштаба, с которыми он общался и встречался еще задолго до открытия границ. Фотография с Хайдеггером датируется 1972 г., а с А. Гинсбергом 1978 г. Эти снимки являются и доказательством особого социального статуса поэта в СССР, позволившего ему регулярно выезжать за границу.

Импликация авангардистских приемов должна сигнализировать их общность с творчеством Вознесенского, так как сборник представляет собой нечто вроде творческого архива поэта: стихи и графические композиции разных лет дают обзор разных периодов его поэтического становления: где был Вознесенский, с кем встречался, как его ценили и куда его приглашали. Такое переплетение чужих судеб с его творческой биографией и социальной активностью парадоксально внушает непрерывность традиций, единственным преемником которых представляет себя Вознесенский, в свою очередь растворяющий себя в цитируемых традициях и исторических событиях. Исходя из данного организующего принципа «Видеомов», Вознесенский постоянно намекает на то, что его судьба – это судьба репрессированной поэзии в целом, которую он, начиная с 1960-х, охранял и развивал. При этом он радикально отмежевывается от советского искусства, хотя фотографии с его публичных чтений в 1960-х, его издательский и социальный успех, возможность его регулярных выездов за границу говорят как раз об обратном.

Преемственность его литературной деятельности подтверждает факт поэтического «вакуума»: во-первых, создается впечатление, что русское литературное поприще составляют исключительно произведения поэтов, становление которых началось еще в дореволюционной России. Передать поэтическую эстафету в СССР можно было, по-видимому, только Андрею Вознесенскому, так как ни один из поэтов андеграунда 1950-70-х годов, чьи книги как раз и стали публиковаться в конце 1980-х, не упоминается в «Видеомах». Не упоминается, к примеру, и Иосиф Бродский, а он гораздо лучше подошел бы на роль «мученика», под которого себя стилизует Вознесенский.<sup>20</sup> Во-вторых, Вознесенский «забыл» и своих тогдашних коллег по цеху, с которыми он стал известен в конце 1950-х годов на поэтических вечерах в музее политехнического института и на площади Маяковского: Е. Евтушенко, Б. Ахмадулину, Р. Рождественского, Б. Окуджаву и многих других. В стихотворении «Надпись на книге» он открыто представляет себя единственным поэтом СССР, правда, заменяя его Россией:

Я последний поэт России.  
Не затем, что вымер поэт –

<sup>20</sup> Необходимо, правда, отметить, что в своем представлении «Видеом» в Литературной Газете, в которой, кстати, им посвящена целая страница (!), Вознесенский упоминает Г. Сапгира и В. Соснору.

Все поэты остались в силе.  
Просто этой России нет.<sup>21</sup>

Сборник «Видеомы» отождествляет при этом русскую поэзию, представленную, как уже говорилось, преимущественно репрессированными поэтами начала прошлого века, с христианством. Точнее сказать, благодаря поэзии, Советский Союз всегда оставался духовным; благодаря ей же Россию ожидает не просто духовное будущее, а возрождение, единственное условие которого – поэзия.

На наших глазах гибнет край неизъяснимой красоты, разбитая вдребезги духовная общность, для которой буквально Слово – Бог, страна, давшая в даже тоталитарный век прозрение Хлебникова и стон Цветаевой, единственная страна, соборно слушающая стихи на стадионах. <...>

Снежинки веки засорили,  
А может, зрение прорезали?  
Я в начертании «Россія»  
Прочел латинское «Poesia»

Пройдет столетие болезное,  
Суперкомпьютерному сыну  
Проступит в имени «Poesia» –  
Россія... (С.7)

Христианские ценности в качестве противопоставления официальной советской идеологии отмечают Л. Зубовой<sup>22</sup> и у других поэтов, современников Вознесенского, тем более что интерес к религии, эзотерике и мистике в российском обществе 1990-х годов возрастает. Данная тенденция является ядром поэтики многих неофициальных поэтов, начиная с 1970-х гг. (С. Стратановский, Е. Шварц, чуть позже О. Седакова и мн. др.). Синтез русской поэзии с христианской духовностью осуществляется в «Видеомах» путем адаптации мистических и религиозных традиций начала прошлого столетия. Со ссылкой на П. Флоренского (с.9-10), на его «расшифровку» судеб из имен, как предписанных Богом, Вознесенский проводит непосредственную аналогию между языком/поэзией и социальной реальностью, для чего он пользуется анаграммой, аллитерацией, пересегментированием лексем, смешиванием разных алфавитных систем и ассоциациями.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> ВОЗНЕСЕНСКИЙ А. Видеомы. С.5. Данные стихи не вошли в сборник «Видеомы».

<sup>22</sup> См. ЗУБОВА Л. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛЮ, 2000. С.110-111.

<sup>23</sup> Вознесенскому видится аналогия между языком и историей данной культуры, которая несомненно существует, но он ее понимает как совпадение знака/символа с референтом, то есть он привязывает абстракцию к материи, при чем материальность языка – это не его автореференциальность, как у постструктуралистов, а непосредственная объективная реальность. Например, «репрессирование» твердого знака и «ятей» (с.7) Вознесенский понимает как аналогию политических чисток. Реформу русского языка, проведенную большевиками, поэт оценивает как насильственное изменение данной от

С помощью данной конструкции всеобъемлющей поэзии, замещающей Россию и религию, стилизует себя Вознесенский графически, вербально и нарративно в качестве медиатора, пророка или даже Сына Божьего. Он медиатор, потому что является единственным связующим звеном между данными поэтами и настоящим России. Он Сын Божий, потому что Пастернак, которого он называет своим учителем и который, в свою очередь, ценил его стихи, – это для него Бог. В «Видеомах» Пастернак изображается чаще всего распятым Христом с подчеркиванием его жертвенной участи: плакаты-литографии, посвященные 100-летию юбилею со дня рождения поэта, оперируют ассонансами и аллитерациями «век Пастернака» и «страна – рана» (с.353). Эссе, посвященное Пастернаку, начинается со слов «Пастернак – присутствие Бога в нашей жизни. <...> Каждая вещь для поэта – Благовещение. <...> Его вещи – вести от Бога» (с.351).

Вознесенский как Сын Божий является не только в силу поэтической преемственности с Пастернаком, но и в силу преемничества его мученической участи. Вторая глава «Кремлевский голубой зал» (с.27-50) рассказывает о травле Вознесенского на встрече Н.С. Хрущева с творческой интеллигенцией в Кремле в 1963 году.<sup>24</sup> На одной и той же странице Вознесенский вспоминает одной и той же фразой гонения Пастернака и себя: «Господин Пастернак, вон из страны!» и «Господин Вознесенский, вон из нашей страны, вон!» (с.29). Эти воспоминания сопровождаются шестью фотографиями крупного формата, изображающие разгневанного Хрущева, грозящего кулаком юному Вознесенскому. Конечно же, у Вознесенского, как и у многих других официальных художников и поэтов, не говоря уже о неподцензурной литературе, существовали трения с властью. Например, одна из фотографий «Видеомов» напоминает о запрещенном спектакле «Берегите лица» в 1975 году (с.318). Но все же не следует забывать, что Вознесенский, чьи книги регулярно издавались крупными тиражами<sup>25</sup>, был выездным и получил в 1978 г. Государственную премию.

---

Бога участи (с.10). Дешифрация судеб из имени легитимируется со ссылкой на П. Флоренского как чтение судеб, закодированных в именах: «По имени и житие» (с.9).

<sup>24</sup> Минченко Д. Как нам было страшно! // Огонек. 2002. №52. <http://www.ogoniok.com/archive/2002/4734/08-08-11/> (декабрь 2010 г.). К слову сказать, Вознесенский забыл упомянуть в «Видеомах» свои слова признания верности коммунистической партии на этой же встрече с Хрущевым, приведенные Минченко в его статье: «Как мой любимый поэт <Маяковский; И.Г.>, я не член Коммунистической партии, но, как и Владимир Маяковский, я не представляю своей жизни, своей поэзии и каждого своего слова без коммунизма» (там же).

<sup>25</sup> Вот некоторая статистика: сборник «Антимиры» (М.: Молодая Гвардия, 1964) вышел тиражом в 60 000 экземпляров, собрание сочинений в трех томах (М.: Художественная литература, 1975) насчитывало 75 000, «Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы» (М.: Художественная литература, 1979) – 100 000, тираж «Витражных дел мастер» (М.: Молодая гвардия, 1976) – 130 000, а сборник «Безотчет-

И, наконец, приводится фотография Вознесенского в белом костюме, контрастирующем с задним планом, на котором помещены темные фотографии Хрущева с той самой памятной встречи (с.41). Фотография символизирует его нравственную чистоту, упомянутую в самом начале «Видеомов» как функциональное качество каждого поэта: «Поэты, как морские микроорганизмы, перерабатывают грязь мира в Чистоту, гармонию» (с.9). В третьей главе можно прочитать в стихотворении «Галина» (15 марта 1992), посвященном Галине Вишневской:

Кто нас спасет?  
 Не месть, не корысть  
 И не сапог, а Божий голос, белый голос,  
 В котором Бог.  
 Меж красных полос, черных полос,  
 Кровавых склок,  
 Художник – это белый голос,  
 в котором Бог. (С.197)

В данном стихотворении, путем метонимичного замещения, художник становится голосом Бога, а значит и самим Богом, так как голос и есть Бог. Называя художника голосом, стихотворение говорит одновременно и о певце, и о поэте. Вознесенский представляет себя и в качестве художника. В «Видеомах» содержатся некоторые репродукции его картин.

Последняя легитимация себя как Сына Божьего опирается на его имя и происхождение, помещенное также в «Видеомах» (с.286). Его прапрадед Андрей Полисадов, которому он посвятил поэму, был архимандритом в Муроме. Одно из ранних воспоминаний детства – это Владимирский собор и церковь Покрова на Нерли. «Имя Вознесенский означает, что человек окончил духовную семинарию» (с.286). Кроме того, фамилия Вознесенского ассоциируется с Вознесением и указывает на основу основ православной религии, что соответствует общей концепции сборника, как наглядной демонстрации данной свыше, от Бога, судьбы.<sup>26</sup> Но к таким выводам читатель должен прийти сам.

---

ное» (М.: Советский писатель, 1981) вышел тиражом в 100 000 экземпляров. Данные о тираже изъяты из издательской информации перечисленных книг.

<sup>26</sup> «Может быть, поэтому меня с первых стихов тянуло писать о Покрове на Нерли, Василии Блаженном, влекли темы Нового Завета, православный словарь, за который меня попрекали, литургические ритмы – все это само проступало сквозь нашу приклатенную научно-техническую феню, все это помимо моей воли, все время хотелось разобраться с Богом, понять его в себе, это в генах, наверное...» (с.286). О своем предке Полисадове Вознесенский говорил и в более ранних сборниках, не подчеркивая при этом свою данную свыше избранность и мистическое значение своего происхождения. Так заканчиваются «Архивные заметки к поэме "Андрей Полисадов"» в сборнике «Безотчетное» (1981): «Открывались скрытые от сознания связи. Опять было физическое ощущение себя как капилляра огромного тела, называемого историей. Есть поэтика истории. Есть созвездия совпадений. <...> История посылая сигналы. Все взаимосвязи-

Вознесенский позиционирует себя в качестве пророка, что явствует также из его концепции визуальности: отсылая к иконописной православной традиции, он характеризует «святой дух в качестве ока» (с.11), как манифестацию виденья Божьего Слова, которое влияет на подсознание.<sup>27</sup> «Святая Троица», образованная Пастернаком, Вознесенским и «Видухами», как он называет видеомы, по аналогии Отца, Сына и св. Духа в России-Поэзии – это, конечно же, конструкция. Она хоть и соотносится с христианской традицией духовности, тем не менее, никак не возвращает нас к подсознательному или досознательному. Сборник «Видеомы» является набором проекций, имеющих богатую традицию и в литературе, и в изобразительном искусстве, знания которых и помогают распознать их как образы духовного. Обращение Вознесенского к религиозной тематике может быть расценено и как стратегия отвечать запросам современного общества, и как симптом всеобщего экспрессивного дефицита современных дискурсов, вынуждающего искать символические замещения в существующих формах.

К тому же следует критически заметить, что вместе с данной конструкцией Вознесенский перенимает и патриархально-традиционную гендерную политику, которая, по сравнению с СССР, является реакционной. Женщины-поэты упоминаются едва ли, им отведена в рамках проблематичной бинарной проекции лишь роль вдохновительницы-искусительницы или святой, описаниям которой посвящается глава «Музы и ведьмы века» (с.107-124).<sup>28</sup> Очевидно, как в христианстве, так и в будущей России, по Вознесенскому, женщине-творцу нет места.<sup>29</sup> Ахматовой, кроме видеома, он посвятил только несколько негативных строк. Так, она не оценила «Доктора Живаго» Пастернака, и «этого я <Вознесенский – И.Г.> тоже по-мальчишески не мог простить августейшей гостье» (с.366). Хваля ее за «гениальную на грани прозы поэзию», Вознесенский<sup>30</sup> тут же приводит

---

валось. И связи эти – не книжный начет, не сухая кабастика, не мистицизм, имя им – жизнь человеческая. Жизнь это и есть поэзия» (с.228-229).

<sup>27</sup> ВОЗНЕСЕНСКИЙ А. Дубовый лист виолончельный. С.12. Вознесенский провозглашает свой художественный метод как познание первоначального и дословесного. Ранняя цитата (из сборника «Дубовый лист виолончельный», там же): «Живопись адресуется к предощущениям. Ее искренность доразумна еще».

<sup>28</sup> К первой категории Вознесенский причисляет «муз» поэтов, то есть их любовниц и подруг, которые их вдохновляли и/или губили. Ко второй можно отнести упоминания о матери.

<sup>29</sup> Интересно, что самое частотное слово в ранних стихах Вознесенского, согласно Бавескому, «женщина». Ср. БАЕВСКИЙ В. История русской литературы XX века. С.245.

<sup>30</sup> Вознесенский также писал стихи, прославляющие пусть и не сталинскую диктатуру, но все же ленинский социализм. Например, некоторые из них: сборник «Поэмы о Ленине» (1969), стихи «Ленин. – На открытии Куйбышевской ГЭС имени Ленина» (1958), «Я не знаю, как это сделать...» или «Уберите Ленина с денег» (1967). Ср. БАЕВСКИЙ В. История русской литературы XX века. С.245.

слова «образованнейшего и умнейшего мужа Европы» (с.370), английского философа, переводчика сэра И. Берлина о «царственной несправедливости» Ахматовой, о ее стихе, посвященном Сталину<sup>31</sup>, и о том, что поэтесса осведомилась у редактора «Воздушных путей» Гринберга о гонораре за напечатанные им ее стихов (с.370-371). Дискредитация Ахматовой от третьего, а значит якобы нейтрального лица, тем более что речь идет об ученом и мыслителе мирового масштаба, – это часть эссе «Благовещизм поэта», посвященного Пастернаку, которое начинается и заканчивается обожествлением последнего. Дискредитация Ахматовой связана с легитимацией Пастернака<sup>32</sup> как единственно возможного поэта в роли Христа, которая Ахматовой не может быть отведена за ее приземленность, практичность, за ее стихи Сталину и «августейшую» гордость (с.366).<sup>33</sup>

Таким образом, сборник Вознесенского может быть рассмотрен как выход литературы не только на другую семиотическую систему, но и на другой уровень коммуникации. Идея применения текста для воспитательно-дидактических или «нравственных» целей являлась центральной и для литературы соцреализма. Новшество данного сборника – это нескромная претензия Вознесенского на роль духовного лидера, т.е. единоличного хранителя «настоящей» литературы, выжившей в условиях тоталитаризма. Сборник должен тем самым подтвердить социальную значимость поэта, напоминая и разъясняя роль Вознесенского в 1960-е годы, очищая его как приверженца авангарда от клейма советского писателя и обосновывая его ведущее, «духовное» место в потоке «неподцензурной» литературы. Для этого поэт описывает свое советское прошлое при помощи патриархальной христианской конструкции Святой Троицы, для чего он и пользуется метонимичной деталью, которая помогает упустить все ненужное советское, акцентируя повествование преимущественно на тщательно отобранных «несоветских» деталях и отвлекая тем самым от целого социального контекста. Поэзия воплощает Россию и религию, Пастернак стилизуется в качестве главного представителя неподцензурной поэзии первой половины 20 века, Вознесенский – как представитель свободолобивой и потому го-

<sup>31</sup> Вознесенский не называет стиха. Видимо, речь идет о восхваляющем Сталина цикле «Слава миру» (1950), написанной Ахматовой в напрасной надежде смилостивить вожда после очередного ареста ее сына, Льва Гумилева. Стихи были впервые опубликованы в «Огоньке» в 1950 (Май-Июль) анонимно. Ср. FEINSTEIN E. Anna of all the Russias. The life of Anna Akhmatova. Weidenfeld & Nicolson: London 2005. С.228.

<sup>32</sup> Следующие строки можно прочесть на первой странице главы «Благовещизм поэта», посвященной Пастернаку: «В то время было немало великих поэтов – Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Есенин, Маяковский, Заболоцкий, – но время, и то, что мы понимаем под Богом, выбрали именно Пастернака» (с.351).

<sup>33</sup> Речь идет не о Пастернаке, но было бы уместным напомнить и о неоднозначных отношениях между Пастернаком и Сталиным, описанных, например, в: БАЕВСКИЙ В. Пастернак и Сталин. // Звезда. 1992. №9. С.192-200.

нимой властями поэзии второй половины 20 века. Встреча с Хрущевым является звеном, соединяющим две половины века; она как раз не исключение, а именно одна из таких деталей, подчеркивающих лишь репрессивную сторону советской системы и тем самым роль страдающего под гнетом социализма поэта. Эта деталь тематизирует в выгодном свете социальную значимость Вознесенского, упуская тот факт, что автор был именно советским поэтом, пользовавшимся огромной популярностью именно у советской публики. Сборник же подчеркивает скорее его мировую значимость.

Одновременно метонимичная деталь в качестве приема заполняет конструкционные пустоты, обусловленные дефицитом собственно религиозной тематики, своего мистического опыта и оригинальных авангардистских приемов. Сборник Вознесенского – это не мемуары, не книга об истории, не книга о литературе, не книга о поэтах, не книга о поэтическом авангарде, а попытка синтеза данных тем и жанров. Однако его содержание и художественное исполнение не выполняют ни одну из выдвинутых претензий на лидерство на духовном и художественном поприщах, в силу отсутствия новых духовных идей, форм или приемов. Можно предположить, что детали поэтических биографий поэта и других приводятся в качестве компенсации дискурсивной неадекватности, указывая на экспрессивный дефицит, о котором пойдет речь в следующей главе.

### *Неадекватность апроприаций и метонимичность как прием*

Поэзия Вознесенского тяготеет с самого начала к визуальности, так что «Видеомы», с точки зрения его поэтической эволюции, могут быть расценены и как закономерное развитие его творчества. Согласно диссертации Р. Бек, в поэзии Вознесенского приемы изобразительного искусства наличествуют как мотив и как графическое оформление и тем самым делают явными на метапоэтическом уровне параллели, границы и общность между поэтическим словом и визуальностью, а именно, архитектурой, графикой и пластикой.<sup>34</sup> Бек соотносит произведения Вознесенского с традициями

<sup>34</sup> BECK R. Das Thema der bildenden Kunst als Gestaltungsprinzip: Ein Beitrag zum dichterischen Werk Andrej A. Voznesenskij's. München: Otto Sagner, 1992 (Slavistische Beiträge, Band 287). С.11. Бек различает архитектурные, графические и пластические элементы. Под архитектурными подразумеваются пространственные метафоры и символы. Графические элементы – это, прежде всего, коллаж, заимствованный из современной живописи, как соединение гетерогенных элементов, например, поэтических мотивов для производства новых художественных образов. Вознесенский экспериментирует также с визуальной поэзией, то есть с графически написанными стихами. К тому художники становятся и темой его произведений, как, например, «Художник Филонов» или «Васильки Шагала». Под пластическими элементами Бек понимает опять-таки мотивы и

поэзии модернизма, склонной к визуализации поэтического слова: с имажинистами и кубофутуристами (например, с Маяковским), многие из которых, как и Вознесенский, работали в тесной связи с живописью. В качестве раннего примера визуальной поэзии может послужить цикл «Изопы», который автор сам относит к опытам изобразительной поэзии<sup>35</sup> и из которых в «Видеомах» цитируется один из самых известных изопов «Чайка – плавки Бога» (с.344-345). Данный изоп представлен уже в качестве автолитографии, выполненной в 1977 г. во время пребывания в Лонг-Айленде. В «Видеомах» помещены и другие автолитографии, произведенные самим Вознесенским или совместно с Р. Раушенбергом, которого он упоминает и в стихе «Автолитография» (1977) из «Зарубежного цикла», помещенного также в «Видеомах» (с.346-348). Согласно Д. Суховой, Вознесенского можно назвать пионером визуальной поэзии в советской литературе, так как эта поэзия существовала в СССР лишь подпольно<sup>36</sup>:

Собственно говоря, такого рода структурирование текста никак нельзя признать новым – на этом принципе базировалась поэзия от античности до дадаистов. Однако, в силу недоступности других примеров в советское время, практику Вознесенского можно было считать чуть ли не единственной из широко функционировавших, и влияние «изопов» Вознесенского на общие принципы визуального структурирования текста нельзя отрицать.<sup>37</sup>

Суховой рассматривает при этом изопы в качестве «предступени» к видеомам, в которых радикализируются намеченные в изопах тенденции.

В графическом оформлении «Видеомы» предвосхищает сборник с палиндромическим названием «Аксиома самоиска» (1990). Центральным образом стихотворения «Литургия лет», открывающего «Аксиому», является «черный ящик» (с.7-8), который станет названием целого раздела «Видеомов». Зарисовки «Из жизни ноликов и крестиков» из «Аксиомы» (с.28-34) разовьются также в отдельную главу «Рэндзю» в «Видеомах». «Аксиома» снабжена многочисленными фотографиями Вознесенского на массовых чтениях и с такими известными личностями как Хрушев, Пастернак и

---

«скульптурное» обращение со словом – эксперименты, делающие явной материальность слова. Здесь Бек подчеркивает особенное значение метафоры.

<sup>35</sup> Цикл «Изопы» был напечатан в: ВОЗНЕСЕНСКИЙ А. «Тень звука» (1970), М.: «Молодая гвардия». В предисловии к циклу Вознесенский пишет (там же, с.155): «Изопы – это опыты изобразительной поэзии». В «Видеомах» из данного сборника цитируются некоторые конструкции.

<sup>36</sup> С. Бирюков приводит и других представителей визуальной поэзии, многие из которых стали известны лишь в эмиграции: Е. Мнацаканова, Г. Худяков, А. Очеретянский, В. Барский, В. Шерстяной, И. Бурихин, И. Бокштейн и К. Кузьминский (см. БИРЮКОВ С. Теория и практика русского поэтического авангарда. С.167).

<sup>37</sup> СУХОВЕЙ Д. Графика современной поэзии. (Диссертация. Место защиты: С.-Петербург. гос. ун-т.). СПб. 2008. (Глава 1. Исторический обзор визуального представления текста.) // <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/01.html> (декабрь 2010 г.).



Хайдеггер, которые также войдут в «Видеомы». То есть, уже в «Аксиомах» можно проследить тенденцию к легитимации статуса как признанного поэта при помощи фотографий, которые служат доказательством его социальной, поэтической и мировой состоятельности.

Видеом – это эксперимент, сочетающий слово и изобразительное искусство посредством визуализации творчества того или иного поэта в конкретном образе. Как правило, имя поэта зашифровано в фотографическом коллаже, который демонстрирует какую-либо творческую или биографическую деталь того или иного поэта. Поэтому в видеомомах можно проследить и некоторые традиции изобразительного искусства. Доминантами графического оформления сборника «Видеомы» являются супрематические композиции в духе К. Малевича и Эль Лисицкого. Последняя часть «Видеомов» «Черный ящик» – непосредственная референция к «черному квадрату» Малевича. Из сборника «Аксиомы» перенятые черно-белые графические конструкции предстанут в «Видеомомах» в белой, красной и черной цветовых гаммах, подчеркивающих написанное, т.е. Вознесенский, ссылаясь на супрематизм, кодирует цветами, за которыми традиционно закрепились символические значения, вербальные или графические высказывания. Например, строки о нищете России помещены на черной бумаге («Россия, нищая Россия...», с.190), символизирующей зло, смерть или траур, строки о белом голосе Бога – на белой («Галина», с.197), обозначающей чистоту и невинность. Строки о красных и черных полосах в судьбе России в стихе «Галина» (с.193-198) сопровождаются черными и красными квадратами на белых листах, которые являются частью буквы М (Москва). Эта цветовая гамма по ассоциации намекает на кровавые моменты российской истории. В «Аксиоме» данная, еще черно-белая графическая конструкция с квадратами дополняется стихом, упоминающим К. Малевича:

С заколотого царевича  
затмения наши летят  
Черный квадрат Малевича  
Накрыл кровавый квадрат.  
Над незаживающей ранкой  
в провинции наших столиц  
над родиной в черной рамке  
квадратное солнце стоит. (С.77)

Стихотворение «Покаяние», напечатанное на черном фоне, выражает черным цветом состояние разрыва с прошлым и конец эпохи:

История достигла нуля.  
Теперь она летит со знаком «минус». (С.187)

В супрематическом стиле выполнены видеомы, посвященные Гумилеву (с.54-55), Мандельштаму (с.63-65), Заболоцкому (с.118-119) и многочисленным видеомы и литографии, посвященные Пастернаку (с.352-380), цветовая гамма которых подчеркивает их трагическую участь. Их композиция, графическое исполнение, черные, красные и белые цвета отсылают к неко-

торым супрематическим плакатным картинам Эль Лисицкого, таким как «Клином красным бей белых» (1919), или его иллюстрации к сборнику Маяковского «Для голоса» (Берлин 1923). Подобно Лисицкому, Вознесенский отказывается от изображения поэтов, отдавая предпочтению цвету и шрифту.

Отсылку к супрематизму у Вознесенского можно понять и как поиск «чистых», абсолютных поэтических и графических форм, лежащих в основе всего, и как демонстрацию своей преемственности по отношению к историческому авангарду. Малевич в конце 1980-х стал знаковой фигурой «возвращения» исторического авангарда и освобождения современного искусства от обязательных норм советской эстетики. Супрематизм стремился при этом передать ощущения вне предметности<sup>38</sup>, в то время как Вознесенский ищет конкретные образы выражения абстрактных процессов или творчества отдельных поэтов. Он опирается при этом на культурные иконографические традиции, придающие цветам определенные значения. К тому же концепция Малевича едва ли религиозна; его обращение к православному искусству проистекает скорее из формальных элементов примитивизма, характерных для иконописи.<sup>39</sup>

Видеомы, посвященные Маяковскому или Гумилеву, не только соотносятся с супрематизмом, но и опираются на традиции русского конструктивизма, который также характеризуется лаконичностью, геометричностью, монументальностью, строгостью форм и цветовой гаммы. Видеом к Маяковскому выполнен, к примеру, в строгих графических линиях в сочетании

---

<sup>38</sup> МАЛЕВИЧ, К. Мир как беспредметность. Часть II: Супрематизм. // МАЛЕВИЧ, К. Собрание сочинений в пяти томах. Т.2: Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930. Сост. Г.Л. Демосфенова. Под. ред. А.С. Шатских. М.: «Гилея» 1998. С.105-123.

<sup>39</sup> Супрематизм – это философское переосмысление и поиск смысла творчества и сущности отображаемого мира посредством искусства и с помощью искусства, в котором нашли применения различные традиции и теории. Вот некоторые из них: алхимический символизм, модель Вселенной Успенского, постулирующие «энергетический императив» Освальдовский монизм и Богдановская «Тектология» (см. подробнее нижеуказанный источник). Малевич подчеркивает именно творческие процессы и традиции живописи, через которые он и пытается осмыслить сущность мира: «Супрематизм – это определенная система, по которой происходит движение цвета через долгий путь культуры» (цит. по: ШИХИРЕВА О. К вопросу о позднем творчестве К.С. Малевича. // МАЛЕВИЧ. Классический авангард. Витебск – 2. Сборник материалов III Международной научной конференции. Витебск, 12-13 Мая, 1998. Под ред. Т.В. Котовича. Витебск: Типография им. Коминтерна, 1998. С.22). Данный сборник дает обзор теорий и идей, сочетаемых в супрематизме, и демонстрирует, что его интерпретация как религиозного направления была бы как минимум редукцией многогранной и многоуровневой концепции, пытающейся охватить философские, физико-химические, социальные, мистические и искусствоведческие теории своего времени, переосмысленные в свете традиций изобразительного искусства.

красного, черного и белого цветов, что, кроме всего прочего, является очевидной параллелью со стилем Окон РОСТА. В верхней части расположена пазловая графическая конструкция имени Маяковского из десеgmentированных букв, телефона и ружья. Внизу крупными буквами написано «Поэт / Пуля / Популярность» (с.16). Этот видеом напоминает плакат художника-конструктивиста А. Гана<sup>40</sup> под названием «Выставка работ Владимира Маяковского» (1931) и отсылает также, как говорилось выше, к советскому агитационному искусству. Фотография дипломного проекта Вознесенского на строительной выставке в Москве в 1957 г. – это цитата «Башни» Владимира Татлина, его известной модели «Монумента III-му Интернационалу» (с.282). Некоторые литографии с изображением Пастернака, оперирующие анаграммами и ассоциациями его фамилии также в красной, черной и белой цветовой гаммах, апеллируют и к дадаистическим литографиям, например, к работе "Kleine Dada Soirée" («Малый вечер Дада») (1922/23) Т. ван Дюсбурга и К. Швиттерса.<sup>41</sup> Кроме того, Вознесенский своими автолитографиями указывает непосредственно и на поп-арт, например, на Раушенберга, с которым, напомним, и у которого он занимался искусством литографии.

Данные примеры иллюстрируют эклектический метод Вознесенского, синтезирующий различные эпохи, стили и направления. Апроприация и цитатность являются при этом отличительным знаком постмодернизма, к которому может быть причислен и сборник «Видеомы» в силу удавшейся перекодировки означающих и смещения смыслов. Судьбы поэтов, исторические события и религиозные понятия становятся частью биографии Вознесенского, что позволяет переосмыслить его значение для российского общества. «Видеомам», с другой стороны, не хватает критической рефлексии апроприированных художественных форм и традиций, которые не переосмысляются в свете изменений исторической, социальной реальности, не говоря уже об отсутствующей иронической саморефлексии сборника. Например, согласно М. Эпштейну, одно из таких постмодернистских течений как концептуализм «отслаивает знаки от означаемых и демонстрирует

<sup>40</sup> GAN A. Plakat für die Ausstellung von Arbeiten Vladimir Majakowskis (1931). // BARCHATOWA J. Russischer Konstruktivismus. Plakatkunst. Einleitung, Katalog und Künstlerbiographien. Moskau: AVANT GARDE 1992. Abb.120.

<sup>41</sup> KLEINE DADA SOIRÉE. Theo van Doesburg (Christian Emil Marie Küpper) (Dutch, 1883–1931) with Kurt Schwitters (German, 1887-1948). Poster and program for Kleine Dada Soirée (Small Dada Evening), 1922/23, lithograph, 30.2x30.2 (11 7/8 x 11 7/8). The Museum of Modern Art, New York. Gift of Philip Johnson. 201. // Katalog: Dada: Zürich – Berlin – Hannover – Cologne – New York – Paris. Ed. by Leah Dickermann, with Essays by Brigit Doherty, Dorothea Dietrich, Sabine T. Kriebel, Michale R. Taylor, Janine Mileaf, Matthew S. Witkovsky. National Gallery of Art. Washington. 2004.

мнимость и призрачность этих последних». <sup>42</sup> Вознесенский же пытается спасти означенные от опустошения, заполняя их универсальными значениями и провозглашая поэзию новой религией со всеми отсюда вытекающими нравственными постулатами и фокусировкой на субъекте-спасителе, который полностью отсутствует в литературе постмодернизма.

Адаптированные формы прошлого, тем не менее, не способны адекватно передать вложенное в них содержание, то есть формальные элементы диссоциируются с живляемыми в них значениями. Так, апроприация элементов конструктивизма или поп-арта в сборнике Вознесенского противоречит идее восстановления духовности как отказа от социалистической реальности и ее наследия. Вознесенский не только упоминает Бога, использует религиозные понятия, но и стилизует Пастернака и себя в качестве Творцов. Русский же конструктивизм, согласно Л. Бычковой <sup>43</sup>, добровольно встал на службу революционной идеологии большевиков и остался ей верен до конца своего существования в России. Так, Алексей Ган в своей книге «Конструктивизм» (1922) утверждал идею искусства как труда и производства, равного любой другой трудовой деятельности, и полагал, что конструктивизм может исчерпывающе развиваться лишь в СССР именно благодаря социалистическому строю. <sup>44</sup> Для религиозного «духовно-поэтического» возрождения России Вознесенский применяет материальные, антирелигиозные и прокоммунистические элементы, в то время как соприкосновение его творчества с советским режимом в содержании сборника

---

<sup>42</sup> Эпштейн М. После будущего. С.222. В то время как Ушакин со ссылкой на Ковалева понимает постмодернизм в непосредственной связи с капиталистическим развитием западного общества и потому отличного от русского концептуализма, Эпштейн видит сходства между ними в применении художественных приемов и эстетических тенденций, таких как отказ от субъекта, деконструкция, цитатность, установка на симулякры и многих других.

<sup>43</sup> Бычкова Л. Конструктивизм. // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. Сост. С.Я. Левит. Под. ред. Л.Т. Мильской. СПб.: Университетская книга «Алетейя», 1998. С.321-322. Конструктивистские работы Гана и «Башня» Татлина относятся ко второй, так называемой утилитарной фазе русского конструктивизма, служащей идеологии большевиков.

<sup>44</sup> Ср. БАРХАТОВА Е. Русский конструктивизм 1920-х–1930-х годов. // <http://www.nlr.ru/exib/construct/text2.html#3a> (06.01.2011): «Ган не считал конструктивизм только русским явлением, но полагал, что он может быть полностью реализован только в условиях России, которая совершила пролетарскую революцию и сделала первый шаг к коммунистическому обществу. Акцентируя своеобразие русского конструктивизма, Ган писал: "Социально-политический строй РСФСР и строй капиталистической Европы и Америки – два различных строя. Естественно, что и конструктивизм не одинаков <...> На западе конструктивизм кокетничает с политикой, заявляя, что новое искусство вне политики <...> Наш конструктивизм боевой и непримиримый: он ведет суровую борьбу <...> со всеми, кто хоть сколько-нибудь защищает спекулятивную художественную деятельность искусства"».

упускается. Советский Союз упоминается только в связи с репрессиями поэтов, в то время как конструктивизм симпатизировал коммунистической утопии и даже поддерживал ее. Соц- и поп-арт критикуют также социальную реальность, его идеологическую мифологичность, обращаясь к «непоэтичным» и «нехудожественным» деталям быта. Вознесенский тоже отчасти критикует советское прошлое в лице Хрущева, без углубления в суть ее идеологии и формы выражения, как это делают соц- и поп-арт. Все эти формальные нюансы были бы второстепенны, если бы не вопрос о том, что же выражают видеомы. Фокусируя деталь, видеомы не комментируют и не переосмысливают ее.

Ссылаясь на Ушакина, можно провести параллели с «Частной коллекцией» Е. Рождественской, усовершенствовавшей технику «оживления» имеющихся форм, и тут же установить, что ограниченность новых символических форм «преодолевается при помощи нетрадиционного использования уже готовых повествований. <...> Цель данных проектов практически полностью сводится к приданию узнаваемой формы постсоветскому материалу, к попытке "втиснуть" этот материал в уже готовый контекст»<sup>45</sup>. Так и сборник Вознесенского «лепит» новую духовную реальность с помощью имеющихся художественных форм, критически не переосмысляя сути используемого материала. Виной тому метонимичность, для рассмотрения которой обратимся к Ж. Лакану<sup>46</sup>, на которого и ссылается Ушакин.

Теории Лакана являются отчасти спекулятивными в силу их неакадемического языкового выражения, делающего его тексты малодоступными и способствующего противоречивым трактовкам его идей. Лакан интересен для нас своим замечанием о способности метафоры, в отличие от метонимии, отражать языковую структуру. Лакан различает, прежде всего, два основных системных элемента, лежащих в основе каждого языка и являющихся его отличительной чертой: систему позициональных взаимосвязей, то есть согласование означающих на грамматическом уровне, и созвучие и разнозвучие фонемных элементов, делающих возможными аллитерацию и ассонанс. Примером могут служить слова «пол-гол», созвучие которых возможно только в русском языке. Для сравнения привожу пример Лакана на французском языке – "boue-pue" («грязь-вошь»)<sup>47</sup>. При использовании метонимии, аллитерации или ассонанса, для которых необходимо смещение значений по синтагме, эллипсис, замещение слов или оговорки, говорящий субъект остается на уровне означаемых.<sup>48</sup> Метафора же требует выхода на уровень означающих, так как перенос значения возможен лишь

<sup>45</sup> УШАКИН С. Бывшее в употреблении.

<sup>46</sup> LACAN J. Metapher und Metonymie I und II. // LACAN J. Das Seminar III: Die Psychosen (1955–1956). Weinheim / Berlin: Quadriga, 1997. С.253-273.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же, с.267.

при учете синтагматики и парадигматики. Метафора выводит на передний план грамматическую структуру данного языка и потому является частью метаязыка, способной отражать саму языковую систему. Метонимия же остается на уровне означаемых, на котором и осуществляется перенос или замещение значений. Метонимия – это означаемое в чистом виде, поэтому она и не способна выйти на языковой метауровень.<sup>49</sup> По Лакану, доминирование метонимичных структур в речи служит симптоматикой афазии, к признакам которой он относит метонимичную деталь, вокруг которой и выстраиваются речь, реалистичное повествование и доминирование категорий именования.<sup>50</sup>

Именно эти признаки и характеризуют структуру и содержание всего сборника «Видеомы», а также метод создания фотоколлажей и литографий. Содержание «Видеомов» реалистично: вокруг метонимичной детали, как правило, встречи Вознесенского с какой-либо знаменитой личностью, выстроены эссе. Их содержание характеризуется подробным описанием данной детали, например, цитированием писем или воспроизведением диалогов, которые должны как можно достовернее описать событие. В «Хронике из жизни ноликов и крестиков» (с.127-170) Вознесенский с помощью замещения *pars pro toto* делает зарисовки социальной жизни, исторических перемен в России и личных впечатлений. Видеомы созданы также с помощью метонимичной детали, так как они и характеризуются приматом слова, чаще всего созвучным и аллитерирующим с именем того или иного поэта. Найденное понятие является деталью творчества или биографии поэта. Так, творчество и биографию Набокова воплощает бабочка (с.79-80), указывая на любовь Набокова к бабочкам, а также на роман «Лолита».

---

<sup>49</sup> Там же, с.270. Лакан приводит в пример дочь Зигмунда Фрейда Анну, которая во сне произносила слова «клубника», «ягоды», «цена яиц» и «каша» – все эти слова являются на немецком языке ассонансом, аллитерацией и анаграммой слова «клубника», которое в речи было замещено другими означаемыми. Этот феномен и является фундаментальной формой метонимии, при которой перенос значений осуществляется на уровне означаемых при помощи регулирования категорий именования: "<...> *Erdbeer, Hochbeer, Eierpreis, Papp*. Das ist etwas, das Signifikat im Reinzustand zu sein scheint. Und das ist die schematischste, die fundamentalste Form der Metonymie. <...> Das ist ein neunzehn Monate altes Kind, und wir sind auf der Ebene der Benennung, der Äquivalenz, der nominalen Koordination, der signifikanten Artikulation als solcher. Nur innerhalb dieses Rahmens ist die Bedeutungsübertragung möglich".

<sup>50</sup> Там же, с.264-265. Лакан различает сенсорный и моторный виды афазии. При сенсорной афазии речь субъекта состоит из парафраз, которые в отличие от метафраз не позволяют афатику комментировать тему, на которую он говорит. К моторной афазии Лакан причисляет аграмматизм, редукцию словарного запаса вплоть до разрушения синтаксиса и утрату способности формулировать мысли целыми предложениями. Артикуляция производится посредством категорий именования. «Видеомы» можно причислить к сенсорной афазии. В графических изображениях доминируют категории именования, характерные для моторной афазии.

Осипа Манделштама представляют осы (с.12) – созвучие с его именем. На Есенина указывает веревка (с.8) – деталь биографии. На Прокофьева – кофе (с.72-73) как ассонанс и т.д. Литографии Пастернака выстраивают целый ряд категорий номинации, а именно, тех, которые аллитерируют, созвучны и анаграмматически ассоциируют означаемые в «чистом» виде, вне грамматических взаимосвязей: «вера» (с.358), «рана» (с.359), «крест», «паства», «парнас», «вертер» (с.368), «терн венка» (с.369), «ветр – ветка» (с.372), «весна» (с.373), «кентавр» (с.376) и т.д.

Метонимичность ведет, в теории Лакана, к утрате метаконтекста, позволяющего субъекту аналитически дистанцироваться от высказывания и «саморефлектировать». Она указывает как на невозможность «подобрать соответствующее означаемое для явления/предмета», то есть на экспрессивный дефицит, вынуждающий к символической компенсации (отсюда можно объяснить и пестрый набор чужих стилей и форм), так и к отсутствию метаязыка. Точнее говоря, метонимичность в силу отсутствия адекватных форм выражения блокирует саморефлексию субъекта:

Господство метонимической детали свидетельствует о том, что у говорящего нет символических средств, с помощью которых он мог бы описать свою собственную речь, у него отсутствует позиция, с которой собственное положение могло бы стать объектом саморефлексии.<sup>51</sup>

В сборнике Вознесенского есть отсылки к авангардистским направлениям изобразительного искусства, но абсолютно отсутствуют их критическое переосмысление, идеологическая демифологизация апроприированного материала и преодоление автоматизма восприятия форм.

Подводя итоги, можно сказать, что пример «Видеомов» позволяет увидеть конститутивную взаимосвязь между эстетическими нарративами, стратегиями и риторическими техниками, с одной стороны, и социальной реальностью, с другой стороны, с изменением которой литература вынуждена находить либо новые формы выражения, либо иронично переосмыслять, ставить под сомнение готовые художественные приемы. Цитирование же форм без их критического переосмысления или просто переноса означаемых на имеющиеся означающие порождает неадекватность высказывания – некий эстетический анахронизм, указывающий на несоответствие способов художественного выражения изменившейся социальной реальности. Поэтическое слово, а точнее, имеющиеся нарративы, как бы теряют свою способность генерировать смысл и воспринимаются как фальшь или дежавю. В этом и заключается противоречие выдвинутой «Видеомами» претензии: «Видеомы» нацеливаются на уровень социальной коммуникации и являются примером поэзии, маркирующей социальный статус.

<sup>51</sup> УШАКИН С. Бывшее в употреблении.

Марк Н. Липовецкий (Боулдер)

**«Есть смерти для меня...»  
Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой**

Стихи Елены Фанайловой последних лет, начиная со сборника «Русская версия» (2005)<sup>1</sup>, а фактически еще раньше – со стихотворения «Они опять за свой Афганистан» (сборник «Трансильвания беспокоит», 2002<sup>2</sup>), придали новое содержание, казалось бы, давно затухшим дебатам о пределах и возможностях политической поэзии. В недавних стихах Фанайловой находится место Ельцину и Путину, политическим диагнозам («Не возвращаясь: здесь опять гебня / И пародируется застой...»; РВ 34), чекистам и нефти, Рамзану Кадырову и Модесту Колерову («Его постигло глубокое охуенье, / Охуение, откуда нет возврата...»<sup>3</sup>), русским фашистам и милиции, практикующей айкидо на вверенном населении... Недаром ее цикл «Балтийский дневник» (2008)<sup>4</sup> вызвал в блогосфере бурную *политическую* дискуссию, по ходу которой, в частности, высказывались мнения о том, что Фанайлова возвращается к «гражданской поэзии» в духе шестидесятников, принося эстетику в жертву тематической остроте и демонстрируя интеллигентское высокомерие по отношению к «нации».<sup>5</sup>

Одновременно многие, писавшие о Фанайловой (а среди них такие чуткие аналитики, как Б. Дубин, М. Айзенберг, Ст. Львовский, А. Левкин<sup>6</sup>),

---

<sup>1</sup> ФАНАЙЛОВА Е. Русская версия. М.: Серия «Внутренний голос», 2005. Далее «РВ».

<sup>2</sup> ФАНАЙЛОВА Е. Трансильвания беспокоит: Новые стихи. М.: ОГИ, 2002.

<sup>3</sup> ФАНАЙЛОВА Е. Черные костюмы. М.: Новое издательство, 2008. С.11. Далее «ЧК».

<sup>4</sup> Впервые опубликован в журнале «Знамя», 2008, №7. Вошел в кн.: ФАНАЙЛОВА Е. Лена и люди. М.: Новое издательство, 2011. С.42-60.

<sup>5</sup> См. итоги этой дискуссии в обмене мнениями между В. Шубинским и Л. Горалик: ШУБИНСКИЙ В. / ГОРАЛИК Л.: Елена Фанайлова, или Борьба за «Знамя». // openspace.ru. 10.07.2008. <http://www.openspace.ru/literature/events/details/2084/> (июнь 2011 г.).

<sup>6</sup> См., например: ДУБИН Б.Д. Книга неуспокоенности. // Критическая масса. 2006. №1. <http://magazines.russ.ru/km/2006/1/du11.html>; ЛЕВКИН А. Авторостроение: О стихах Елены Фанайловой. // Русский журнал, 8 августа. 2008. [http://www.litkarta.ru/dossier/levkin-o-fanailovoi/dossier\\_2050/](http://www.litkarta.ru/dossier/levkin-o-fanailovoi/dossier_2050/); АЙЗЕНБЕРГ М. Шаг в сторону. // OpenSpace, 7.7.2008. <http://www.openspace.ru/literature/projects/130/details/1986/>; АЙЗЕНБЕРГ М. / ДУБИН Б. Усилие соединения. // OpenSpace. 25.04.2011. <http://www.openspace.ru/literature/events/details/21959/> <все сайты – август 2011 г.>; ЛЬВОВСКИЙ Ст. Елене Фанайловой. // Воздух. 2009. №1-2. С.5-6. В том же номере журнала см. отзывы А. Иличевского, Д. Голышко-Вольфсона, А. Драгомощенко, А. Скидана, Т. Щербины о поэзии Фанайловой.



отмечали слом, произошедший в ее поэтике в середине 2000-х, и выразившийся в разрушении силлабо-тонического стиха, отказе от регулярной рифмовки и переходе к «атональной ритмике», основанной на сдвигах и разрывах возникающей было мелодической инерции. Причем, практически все писавшие о Фанайловой усматривали в этой новой поэтической манере некое – не прямое, конечно – отражение журналистского опыта автора:

Что-то быстрое, беглое, почти репортажное есть в рисунке фразы, в стиле изложения. Фанайлова словно старается смазать литературную форму до полной неощутимости и научить слово хватать сырой материал, как коршун – как «кодак». Нагнетание подробностей, нагнетание *эмоции*, которая должна стать на место стихов, но не стать «стихами». И не провалиться при этом в какую-либо соседнюю форму: причитания, «витийственного слова», прямого обращения, <...>. <sup>7</sup>

Так характеризует сборник «Черные костюмы» (2008) Михаил Айзенберг. А Борис Дубин подчеркивает: «Елена Фанайлова выделяется для меня в современной русской поэзии той решительностью, с какой отдает пространство своих стихов голосам других,» <sup>8</sup> – что опять-таки перекликается с профессией Фанайловой – журналиста радио «Свобода».

Параллельность этих двух процессов: нарастания политических мотивов и развинчивания ритмо-мелодической конструкции – свидетельствует о том, что по отношению к поэзии Фанайловой правильнее говорить не о политизации лирики, а о *политике лирического субъекта*, находящей свое воплощение во всех составляющих поэтического высказывания, от интонации до топики. Показательно, что источником новой поэтической манеры сама Фанайлова называет два события – личную трагедию, связанную со смертью любимого человека, и ужас Беслана, куда Фанайлова попала как журналист. В традиционной поэтической «номенклатуре» эти события разнесены по ведомствам «лирического» и «гражданского». Для Фанайловой именно их *резонанс* разнес в щепу ее прежний поэтический стиль и прежнего лирического субъекта. «Я не писала почти год. Моя собственная личность казалось мне вполне ничтожной... С той поры важным мне кажется только то, что выдерживает сравнение со смертью» <sup>9</sup>, – говорит Фанайлова в интервью с Линор Горалик и добавляет о своей новой поэтической интонации:

Это внутренняя интонация состояния, когда граница между мирами стирается, между миром живых и миром мертвых. Старая ритмическая конструкция абсолютно рушится. <sup>10</sup>

<sup>7</sup> АЙЗЕНБЕРГ М. Шаг в сторону.

<sup>8</sup> ДУБИН Б. Книга неуспокоенности.

<sup>9</sup> ГОРАЛИК Л. Интервью. // Воздух. 2009. №1-2. С.32-35. Здесь: с.32.

<sup>10</sup> Там же. С.33.

В сущности, здесь Фанайлова повторяет то, о чем многократно писала в стихах. Так, о Катулле (стихи о нем стали первым экспериментом с новой манерой<sup>11</sup>) говорится:

Его вообще более не волнует истина,  
Только экстремальные проявления: см-ть, предательство,  
Вопросы стиля, имперские войны, жутковатые путешествия,  
Короткие, но действенные, как цикута (ЧК 18)

А в «Русской версии» и особенно в «Черных костюмах» поэтический субъект находит себя почти исключительно в пространстве *неразличимости* между миром живых и миром мертвых:

В сущности, нет никакой преграды  
Между миром живых и миром мертвых  
Это какая-то сильная заморочка  
Что эта преграда есть (ЧК 21)

Это воды колеблются, протяни руку:  
Нет никакой преграды  
Между миром живых и миром мертвых  
Как в кино об Орфее, которое мы вспоминали  
По дороге в Кронштадт, на остров  
Мертвых поэтов (ЧК 74)

Б. Дубин пишет об этом фанайловском мотиве:

Кажется, быть ничтожной мертвого уже нельзя. Но для поэта здесь нет ничего выше, и порока живых с умершими – может быть, само надежное основание поэзии.<sup>12</sup>

На первый взгляд, это точное определение, но, думается, не совсем точная категория высоты, предполагающая романтическую избранность поэта-медиатора между миром дольным и горным, между еще-живыми и уже-умершими. Ведь даже в цитированном фрагменте упоминание об Орфее заземляется отсылкой к Кронштадским могилам: никакой *вертикальной* медиации – поэты мертвы.

Нет, думается, у Фанайловой и экзистенциалистского упоения пограничными ситуациями как возможностью свободы от репрессивных норм. Стирание границы между жизнью и смертью, на мой взгляд, выступает у Фанайловой как важнейший атрибут *пространства исторической травмы*, ставшего вместе с тем *неосязаемой нормой существования*. Именно такой взгляд оформился в «хрестоматийном» (по выражению Б. Дубина<sup>13</sup>) стихотворении «Они опять за свой Афганистан»<sup>14</sup>. Все стихотворение

<sup>11</sup> «Когда я писала "Катулла", я была уверена, что это не литература, не поэзия, это графомания. Я не понимала, что делаю, и не была готова это опубликовать» (там же).

<sup>12</sup> Дубин Б. Книга неуспокоенности.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Первая публикация в журнале «Знамя». 2002. №1. <http://magazines.russ.ru /znamia/2002/1/fan.html> (август 2011 г.).

строится на методичном сближении мотивов Эроса и Танатоса. Сначала эти мотивы контрастно противопоставлены: «Построились, чтоб сделаться пюре» vs. «Тогда она давать к нему летит / Как новая Изольда и Тристан / (Особое внимание всем постам)...»<sup>15</sup>. Постепенно они взаимно *пропиты-ваются* противоположной семантикой, и Эрос трансформируется сначала в наставления ефрейтора, «знатока похабных дембельских наук», а затем переходит в образ абортария как зоны войны (что полемически отсылает к «Стихам о зимней кампании 1980-го года»<sup>16</sup> Бродского, где эти мотивы находились в оппозиции друг другу:

Она же в абортарий, как солдат,  
Идет привычным шагом строевым,  
Как обучал недавно военрук  
И делает, как доктор прописал.  
И там она в кругу своих подруг.  
Пугливых стройных ланей и дриад –  
Убойна и мяскокомбинат.  
И персональной воли нет,  
А только случай, счастье выживать.<sup>17</sup>

Кульминацией этого сближения становится образ войны как эпицентра *сексуального* насилия – как убийственного Эроса:

А там в Афгане – пиво по усам,  
Узбечки невъебенной красоты  
Уздечки расплетали языком.  
Их с ветерком катали на броне  
И с матерком,  
Чтоб сор не выносить вовне,  
Перед полком расстреливал потом,  
Точней, командовал расстрелом сам  
Полковник, – этих, кто волок в кусты,  
Кто за косы в кусты волок  
И кто насиловал их по кустам,  
Афганок лет шестнадцати на вид,  
На деле же – двенадцати едва.  
Насильникам не больше двадцати.<sup>18</sup>

Но самым важным в этом стихотворении представляется финальное описание *нормального*, сегодняшнего состояния («Теперь они бухают у реки»), где эрос и танатос слились окончательно в иероглифике шрамов на телах бывших любовников, и эта неразличимость зафиксирована финальной строкой: «Другой такой страны мне не найти»<sup>19</sup>, – сочетающей оттор-

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же.

жение и болезненную причастность лирического субъекта по отношению к исторической травме советского. Сама Фанайлова поясняет в автокомментарии:

Вкус насилия – главное, что я помню об этом времени, этот вкус пронизывал все развлечения, удовольствия, ощущения и чувства, не говоря уж о трудовой деятельности, и этот вкус вполне присутствует в разговоре этих людей, моих ровесников. О чудовищном они говорят вполне обыденно, даже с некоторым оживлением, поскольку это их молодость и они в момент разговора в нее возвращались. Оставалось только правильно сохранить эту нейтральную интонацию.<sup>20</sup>

*Вкус насилия* – это и есть знак танатологического эроса (или эротизированного танатоса), симптом сращенности исторической травмы, состояния дрящегося взрыва, с повседневностью, с ощущением нормы. Этот вкус пронизывает и последние книги Фанайловой. Он чувствуется и в общенной лексике, неизменно выступающей в ее стихах в качестве стилистического эквивалента насилия. И в почти восхищенной завороченности черными костюмами убийц и/или киллеров: «Как блистательные самураи / Как в кино Такеши Китано» (ЧК 42), «Как это красиво. Чистое порно» (ЧК 48). И в постоянном присутствии оружия даже в метафизическом, не говоря уж о физическом пейзаже:

Никого не видно окрест опричь  
Пары товарищей с АКМ  
С наглыми лицами ангелов  
Наголо бритых голов  
Расчехленных стволов  
Поминальных стволов.<sup>21</sup>

И в описании «нации» как жены мента Леночки, владеющей айкидо:

Девочка сообщила: вообще-то  
Это для защиты. Но если точно  
то внутренности разорвутся,  
Так говорил наш учитель,  
Но вообще-то, конечно,  
Это чисто для защиты.  
Бедная бледнолицая  
Ты моя нация, Леночка, моя милиция. (ЛЛ 57-8)

При этом Леночка – не только субъект, но и жертва насилия нации: «Это нация, Леночка, ебет тебя не по-детски и требует ответа...». Вкус насилия проступает и под культурными символами национального единства:

Что нас объединяет?  
Пушкин? Он стоит на площади  
Под которой нацию взрывали,

<sup>20</sup> ФАНАЙЛОВА Е. «... Они опять за свой Афганистан...». // НЛО. 2003. №62. <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/fain.html> (август 2011 г.).

<sup>21</sup> ФАНАЙЛОВА Е. Лена и люди. С.77. Далее – «ЛЛ».

Лермонтов? Он воевал на Кавказе  
 В карательных отрядах  
 Как и сейчас воюют (ЛЛ 51)

Но этот вкус чувствуется и в том, какую мощную *лирическую* реакцию вызывают у Фанайловой самые жестокие фильмы последнего времени. «Груз –200» Балабанова:

... так и насилуют нашу сестру  
 по могилам, по кустам  
 и я этих строчек не сотру  
  
 по участкам, по больницам  
 тяжело ль было медсестрицам  
 в эшелонах в Туркестан  
 на рассвете на расстреле на ветру  
 кто им слезы утирает?  
 мама, мама, я утру» (ЧК 63)

«Догвилль» Ларса фон Триера: «Люди не хотят больше ацкага льда Ларса фон Триера, / Не хотят больше Бабьего Яра» (ЧК 56). "Kill Bill" Тарантино:

Говорит Уме Турман  
 Отец ее ребенка  
 Специалист по разным единоборствам  
 Дэвид Кэррэдэйн  
 В конце второй самой важной серии  
 Положи детка пжлста наземь  
 Свое оружие  
 Ну, вы сами знаете  
 Чем это закончилось

Но я попробую к нему прислушаться (ЛЛ 88)

Вооруженность – т.е. включенность в отношения насилия – вообще характерна для лирического субъекта Фанайловой. У нее «в *обоих* руках по два астральных пулемета: Отстреливаться по-македонски» (ЧК 11). А в другом стихотворении пушкинская формула Поэта иронически перефразируется: «Сама себе свой высший суд / Что бьет без промаха, стреляет от бедра» (РВ 34). Показательно, что и отношения с языком строятся у Фанайловой по военному образцу, иронически превращая цветаевское «поэта далеко заводит речь» в нечто диаметрально противоположное (мы еще вернемся к этой характеристике):

Ходила в разведку за языком  
 Привела далеко языка  
 Сидит и плачет под замком  
 На уздечке зэка  
 В зиндане  
 Выпусти, выпусти пацана,  
 Чтобы бился как знамя

На груди его купола  
 Не соображает нихуя  
 И копейка его цена (ЧК 72)

Недаром Ст. Львовский называет Фанайлову «фронтовым поэтом»<sup>22</sup>, а А. Скидан уславляет эту характеристику: «Фанайлова пишет не о войне, а войной...»<sup>23</sup>. Да, и она сама – особенно в цикле «Короли улиц» (вошел в сборник «Лена и люди») – настойчиво ставит себя рядом с «королями улиц» из американского боевика или с «капитаном спецназа»: «ты, говорю, русский офицер? / И я русский офицер / Старший лейтенант медицинской службы...» (ЛЛ 84).

Однако, прежде чем продолжать разговор о политике лирического субъекта Фанайловой, надо оговорить одно важное различие *вкуса насилия* тогда и теперь – тогда: в восьмидесятые годы, отпечатавшиеся в стихотворении «Они опять за свой Афганистан», и теперь: на исходе нулевых. Это отличие Фанайлова афористично определила в финале стихотворения «Не возвращайся: здесь опять гебня» –

И где был стол посмертных яств,  
 Там больше нет стола. (РВ 34)

*Вкус насилия* – дрящееся десятилетиями состояние исторической катастрофы, размывающее границы между жизнью и смертью, между эросом и танатосом, между насильником и жертвой, – состояние обживаемое, обустроиваемое, перестраиваемое и реставрируемое, хоть и напоминает о состоянии постмодерна, на самом деле, оказывается его жутким (по Фрейду) двойником. Прежде всего потому, что постмодерн извлекает уроки из исторических катастроф близкого прошлого, а его двойник длит историческую катастрофу, размывая и стабилизируя ее в оксюморонной катастрофической повседневности. Трансформация катастрофы в повседневное состояние не просто обесценивает все оппозиции, но и полностью опустошает их, превращая в фикции, в призраки, спектакли самих себя. Тогда, на излете советской эпохи, – это состояние еще оставляло следы, отпечатываясь, скажем, на телах героев и свидетельствуя, по меньшей мере, о неустранимой реальности последних. Теперь, в сегодняшних стихах Фанайловой, *вкус насилия* все чаще сплетается с эстетикой (диборовского) спектакля – буйства фикций, *danse macabre* призраков смысла, циничной театрализации фантомных ценностей:

Модест выпускает на сцену свежих блюд в попонках,  
 В балеринских, накажи меня Бог, пачках,  
 Также русский хор с лицами усталых  
 Горожан в четвертом поколении.  
 Они поют славу лауреатам (ЧК 11)

<sup>22</sup> Львовский Ст. Елене Фанайловой. С.б.

<sup>23</sup> Иличевский А. и др. Отзывы. // Воздух. 2009. №1-2. С.36-41. Отзыв А. Скидана на с.38-39, цитата на с.39.

Или:

Путин целует младенца в животик, как царь Ирод  
Хитрый Кадыров монтирует независимую Чечню  
Ксения Собчак фотографируется ню  
Ясное дело, они сговорились,  
У черта в котле варились  
Возьму я их и отменю (ЧК 53)

Ужас этих спектаклей<sup>24</sup>, их преемственность катастрофе, как правило, обнажается в стихах Фанайловой через столкновением с образами смерти (или «см-ти», как она часто пишет, явно отсылая к принятому у ортодоксов написанию слова «Бог»). Смерть одна остается не подверженной тотальной театрализации, только она парадоксальным образом способна перебивать вкус насилия, являясь в то же время его означающим и означаемым:

На самом деле меня ебет  
Лишь то, что Нина умирает...  
Я бы хотела с нею лечь  
Под снегом и дождем  
Сказать: мочи меня, калечь,  
А эту женщину не трожь,  
Давай, говнюк, меня положи  
Мужчина-Death. (ЧК 46)

При этом, Фанайлова не исключает и себя из этих спектаклей, нередко losing своего лирического субъекта на актерстве:

Удивительное актерское блядское  
Стремление нравиться,  
Которое пропало после Сашиной см-ти,  
Но тайно вернулось. (ЛЛ 68)

В «Балтийском дневнике» Фанайлова иронически цитирует чеховскую Нину Заречную («Чайка»):

Чернокрылая пария  
Живородящая гурия  
Все эти твари – я...  
Я страшная Псише,  
Я Расмуссен, Амундсен  
Нет, не то  
я актриса... (ЛЛ 56)

И даже в конце такого важнейшего для «Русской версии» стихотворения, как «Когда Господь кладет тебя в ладонь...», притворство – иначе, актерская вовлеченность в социальные спектакли псевдосмыслов – предлагается как ответ на экзистенциальную беспросветность:

<sup>24</sup> См. также «Первомай и День Победы 2007» (ЧК 45-47), «Жизнь в интернете» (ЧК 37-39), «Лена Костылева и Алексей Васильев» (ЧК 79-81) и все стихи про «черные костюмы» (ЧК 33-47).

Когда Г-дь тебя в ладонь кладет,  
 Пока Он дело до конца не доведет  
 И до истерики тебя не доведет  
 И не сомнет тебя как маленький фольгу  
 Конфеты шоколадную сожрав  
 Не думай: что ж Ты гад я больше не могу  
 Ну, *притворись*:  
 Он прав (РВ 68; курсив мой, М.Л.)

На почве этого актерства, как ни странно, и формируется та стратегия, которая становится важнейшей формой политического сопротивления лирического субъекта спектаклям тривиализированной катастрофы. Эту роль приобретает у Фанайловой *стратегия отказа*. О ней точно написал Ст. Львовский:

<...> в сборнике «Трансильвания беспокоит» <...> и – окончательно – в «Русской версии», – выясняется, что необходимым условием обретения своего языка является отказ от него <...> В «Черных костюмах» и следующих за этой книгой текстах *отказ* облекается в практику непрерывной трансформации: как только автор замечает инерцию (а инерция свойственна речи точно так же, как и физическим телам), он производит усилие и меняет направление. Нынешние тексты Фанайловой – дрящущий непрерывный излом, обнажающий строение мира во всей его болезненности, ничтожестве, величии, радости.<sup>25</sup>

Отказ касается не только языка и стиховой формы, он определяет и способы конструирования лирического субъекта. Так, показательна негативная модальность, акцентированная во многих стихах:

Меня волнует чистая ненависть  
 Ее лезвие...  
 Дайте мне рвотное  
 Ни дают нихуя  
 Ни снотворное, ни слабительное  
 Вынести этот ужас  
 У меня больше нету мужества  
 Дорогие родители (ЧК 47)

Боже, Боже,  
 Куда опускаться ниже  
 Кому запрещать: я тебя ненавижу  
 Кого прощать  
 Как мне жить  
 Убери от меня эти рожи <...> (ЧК 69)

Фанайлову, как и придуманного ею Катулла, волнует лишь «нечто быстрое, действенное и бедное, / Означающее распад, несовершенство, / Но заряженное невыносимой яростью...» (ЧК 29). Больше того, субъект Фанайловой постоянно ищет свои отражения в образах, отмеченных печатью нега-

<sup>25</sup> Львовский Ст. <Кислород. Объяснение в любви> Елене Фанайловой. С.6.



тивности или отсутствия. Со-отнесенность с мертвыми, конечно, вписывается в этот ряд, но не исчерпывает его. Диапазон отказов у Фанайловой неконтролируемо широк, простираясь от: «Мы себе никто, и звать никак...»<sup>26</sup> до «невидимого миру хиджаба» (ЧК 10), – образа, повторяющегося в нескольких стихотворениях (в одном из них к хиджабу добавляются «осязаемый камуфляж» и «георгиевская пулеметная лента»; ЧК 59). При этом в своих отказах Фанайлова, кажется, демонстративно уходит в самые разные, часто противоположные друг другу, направления. Показателен недавний цикл «По канве Брема Стокера» (ЛЛ 101-109), в котором она – демонстративно сохраняя единство ритма, мелодики и даже отдельных словесных формул – принимает точки зрения трех антагонистов Дракулы (Джонатана Харкера, его невесты, а затем жены – Мины, доктора Ван Хельсинга) и самого Дракулы, называемого Владом Цепешем; причем, монологи всех четверых обращены к жертве (и по Фанайловой, возлюбленной) Дракулы, Люси Вестерн, все связаны любовью к ней, отсутствующей и даже не называемой по имени: «Ни волоска меж нами, милая / И в то же время мы не близки...» (ЛЛ 102).

Целый ряд ее стихотворений строится как поиск версий себя – точнее, версий *отказа от себя*. Среди этих версий не только Ксения Петербургская – ставшая собой, только отказавшись от своего имени, статуса, пола («Твой Андрюша в гробу перевернется, / ты же не трансвестит, не фрик, не Марлен Дитрих...»; РВ 49), прустовская Альбертина, «публичная женщина» и Ларс фон Триер, но и фигуры куда менее почтенные. Скажем:

Я становлюсь каким-то Киркоровым <...>  
 Таким нелепым стыдливым боровом  
 В пуху, в картузе с козырьком,  
 В розовой кофте фата  
 А то и совсем не одетым  
 Трикстером, голым корольком (ЧК 9)

Вообще среди отражений лирического субъекта слишком часто, чтобы считать это случайностью, обнаруживаются именно те, на кого направлена «невыносимая ярость». Недаром жена мента в «Балтийском дневнике» и продавщица круглосуточного магазина в «Лена и люди» («она в прошлой жизни... <...> была учителем младших классов»<sup>27</sup>) – обе олицетворяют «нацию» и обе оказываются тезками Фанайловой. В той же поэме «Лена и люди» прямо декларируется:

Моя претензия круче  
 Я считаю себя другим, другими  
 Как в кино таким названием  
 С Николь Кидман в главной роли. (ЛЛ 71)

<sup>26</sup> Из стихотворения «...И за три недели успокоилось» (ФАНАЙЛОВА Е. Трансильвания беспокоит. // <http://www.vavilon.ru/texts/fanailova7.html>; август 2011 г.).

<sup>27</sup> ГОРАЛИК Л. Интервью. С.34

Кино, о котором говорит Фанайлова, это фильм Алехандро Амендоса «Другие» (2001), в котором радикально перевернута конвенция истории с привидениями: кинонарратив с точки зрения матери с двумя детьми, живущими в пустом «готическом» доме, приводил зрителя к парадоксу – к идентификации с мертвецами, которыми и оказывалась героиня Кидман и ее дети. Так что осознание себя другим, по логике Фанайловой, неизбежно приводит к тому самому состоянию разлитой в повседневности катастрофы, которая и воплощается в постоянных переходах от жизни к смерти в процессе самоидентификации. Недаром стихотворение, откуда был приведен фрагмент про Киркорова – им открывается сборник «Черные костюмы» –, завершается ударной строкой: «Есть смерти для меня» (ЧК 9).

На мой взгляд, напрашивающееся, казалось бы, сходство с христианским кенозисом здесь довольно поверхностно. Во-первых, потому что лирический субъект Фанайловой не отождествляется с теми, чья идентичность определяется вкусом насилия и/или местом в социальном спектакле, а яростно отталкивается от них, в то же время замечая в этих персонажах свое отражение, а их проекцию в себе. Эта связь сложнее обличения или, наоборот, самоуничужения. Но примирением, а тем более, любовью здесь и не пахнет: «Только злоба меня и знает» (ЧК 64).

Во-вторых, как бы ни были разнообразны формы отказов, принимаемых субъектом Фанайловой, постоянно одно: результат этих отказов не предполагает никакого возвышающего или очищающего эффекта:

Когда ты стоишь  
Только перед собой  
В абсолютном одиночестве  
Страшная голая голая бля  
С оскаленными зубами  
И тела нет (ЧК 85)

Переживающий или уже прошедший через отказ субъект Фанайловой ассоциируется не столько со святыми и не с юродивыми (хотя она экспериментировала и с этими образами), а с солдатами, бандитами, пленниками, изгоями, «нелюдью», одним словом: он – homo sacer, кто, по определению Дж. Агамбена, «исключен из мира людей, и, хотя не может быть принесен в жертву, тем не менее его может убить всякий вполне законно и это не будет считаться убийством»<sup>28</sup>. Именно эта характеристика объединяет у Фанайлова поэта и язык. Ср.: «Нет, я кавказский пленник в зиндане, которого вряд ли откупит родня...» (ЛЛ 97) и цитированное выше: «Ходила / Разведку за языком / Привела далеко языка / Сидит и плачет под замком / На уздечке ээка / В зиндане...» (ЧК 72). Но важно подчеркнуть, что сходство лирического субъекта с homo sacer возникает в результате взаимного

---

<sup>28</sup> АГАМБЕН Д. Грядущее сообщество. Пер. с итал. Дм. Новикова. М.: Три квадрата, 2008. С.79.

наложения неисчислимых и ничем не схожих «других», от которых героиня Фанайловой яростно отталкивается, одновременно видя их отражения в себе и отражение себя в их мордах. Эффект отсутствия – иначе: эффект катастрофической жизнестерти субъекта – возникает из-за взаимной аннигиляции противоположных векторов отказа.

Более того, ничем не сдерживаемый разброс негативных и позитивных, полных и касательных проекций лирического субъекта становится источником своеобразного чувства юмора, свойственного стихам Фанайловой: «У художника смех и слезы так близко...» (ЧК 55). У нее остродраматическая интонация часто снижается словесным гэггом, иронией, пародией. Так, по свидетельству автора, такой текст, как «Лена и люди», весь пронизан пародийными отсылками к «Разговору книгопродавца с поэтом» Пушкина, цветаевскому «Поэт о критике» и «Восстанию масс» Ортега-и-Гассета – т.е. романтическим моделям отношений поэта с «толпой». Вообще говоря, фанайловское чувство юмора больше всего напоминает о романтической иронии, и потому внутренняя полемика с романтическими моделями вдвойне авторефлексивна.

Это ужасно смешное актерство, эти иронические перевоплощения, пародийные узнавания себя в ненавистном «другом» и есть тот метод, который Фанайлова выработала для адекватного проживания в состоянии тривиализированной катастрофы, в зоне, где «нет никакой преграды между миром живых и миром мертвых», метод – противостоящий спектаклям, насыщенным вкусом насилия, хотя и сопряженный им. По сути дела, перед нами особый тип культурной медиации – не вертикальной, между земным, небесным и/или хтоническим, а сугубо горизонтальной – на одном уровне, по соседству, где, впрочем, в перемешанном состоянии будет и хтоническое и небесное, но только различие этих категорий не входит в задачи поэтического текста – отсюда стилистическая «чересполосица», принципиальная неприглаженность, граничащая с диссонансом. Это медиация не только между разными политическими или социальными позициями, элитой и «униженными и оскорбленными», живыми и мертвыми, но и в первую очередь между крайними реакциями на ту или иную экстремальную ситуацию, между вкусом насилия и отвращением к нему. Причем, фанайловская медиация не нейтрализует эти реакции, а напротив, обостряет их резкими сочетаниями; это медиация, отражающая агрессию, и потому сама граничащая с агрессией.

Однако агрессия Фанайловой противоположна насилию. Вкус насилия и оформляющие его спектакли, о которых с такой освежающей ненавистью пишет Фанайлова, подчинены раздуванию фантомного «своего» и унижению (или уничтожению) вполне реального «другого». Они театрализованно воплощают тот самый механизм, который Л. Гудков назвал негативной идентичностью и которая сводится к постоянному производству фигуры

«другого», образа врага как главного условия самоидентификации.<sup>29</sup> Фанайлова же обращает негативную самоидентификацию на своего лирического субъекта, который ненавидит – в конечном счете – себя: потому что «другой» оказывается отражением своего.

Таким образом, Фанайлова создает *негатив негативной идентичности*. Но этот негатив производит не «позитивную идентичность», а строит новую субъективность – политическую в том числе – на парадоксальном основании внутренних противоречий, на отчаянной интериоризации «внешних» конфликтов, на переживании социально отвратительного не как чужого, а как своего (что ни в коей мере не предполагает примирения и оправдания). Отмеченная Б. Дубиним открытость поэзии Фанайловой для чужих голосов<sup>30</sup> в этом смысле становится индикатором относительности своего и своей позиции, даже тогда, когда эта позиция кажется выраженной с публицистической прямоотой. В субъективности такого рода внутреннее противоречие служит противовесом от доктринальности, от слепой уверенности в собственной правоте, ограждая от соблазна «пасти народы», столь характерного для русской традиции «гражданской лирики».

---

<sup>29</sup> См.: Гудков Л. Негативная идентичность: Статьи 1997 – 2002 г. М.: НЛЮ, ВЦИОМ, 2004.

<sup>30</sup> См.: Дубин Б. Книга неуспокоенности.



Райнер Грюбель (Ольденбург)

## Поэтический дневник Дмитрия Пригова: самозащита от истории

27.12.2005 5:44

*А заметили ли вы, что самое неосторожное в этой жизни – быть осторожным? А? Я тоже не заметил.<sup>1</sup>*

*1. Графомания и имагомания в творчестве Пригова: неканоническое искусство бриколажа и «рождение стиха из диалога»*

*Эй,/Пр-/Иг-/Ов!// Ст-/Их-/Ов// Хв-/Ам-/Им!<sup>2</sup>*

Полвека назад в своей речи «Проблемы поэзии» немецкий поэт Готтфрид Бенн сказал в Марбурге, что все хорошие поэты современности написали «не больше шести-восьми совершенных стихотворений».<sup>3</sup> Каждого, кто знаком с этим хрестоматийным изречением экспрессиониста, удивляет множество исследователей, которые указывают на огромное число поэтических текстов, написанных Дмитрием Александровичем Приговым. Рус-

---

<sup>1</sup> <http://www.prigov.ru/> (январь 2011 г.). Таким образом говорящий демонстрирует, что он не умнее читателя.

<sup>2</sup> ПРИГОВ Д.А. Собрание стихов. Сост. Б. Обермайр. Т.5 1979-1981: №846-1142, Wien / München: Wiener Slawistischer Almanach, 2009. С.64. Другие тома этого издания вышли: т.1 1963-1974: №1-153 (1996), т.2 1975-1976: №154-401 (1997), т.3 1977: №402-659 (1999), т.4 1978: №660-845 (2003). Здесь и далее цитируется только с указанием томов и страниц.

<sup>3</sup> "Keiner auch der großen Lyriker unserer Zeit hat mehr als sechs bis acht vollendete Gedichte hinterlassen, die übrigen mögen interessant sein unter dem Gesichtspunkt des Biographischen und Entwicklungsmäßigen des Autors, aber in sich ruhend, aus sich leuchtend, voll langer Faszination sind nur wenige – also um diese sechs Gedichte die dreißig bis fünfzig Jahre Askese, Leiden und Kampf." («Никто даже из великих поэтов нашего времени не оставил после себя больше шести-восьми совершенных стихотворений, остальные могут представлять интерес под углом биографии или развития автора, но покоятся на самих себе, светят из самих себя, долго же очаровывают только немногие – т.е. из-за этих шести стихотворений тридцать-пятьдесят лет аскетизма, страданий и борьбы») (BENN G. Probleme der Lyrik. // BENN G. Sämtliche Werke (Stuttgarter Ausgabe). Т.6: Prosa 4. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986. С.9-44. Здесь: с.19. Перевод мой, Р.Г.).

ский поэт и художник сам сказал, что поставил своей задачей писать каждый день по два стихотворения. И в 2000 году он уже говорил о том, что его творчество включает не менее 20.000 стихотворений, а в одном из последних интервью говорил даже о 35.000 текстов<sup>4</sup>, то есть более, чем о 100.000 строк (если каждое стихотворение включает в себе по меньшей мере четыре строки)! А кроме стихов Пригов писал еще публицистику и художественные произведения в прозе (включающие, между прочим, и пять романов), сочинял микро-пьесы, создал массу картин, и еще больше графических монтажей и коллажей, изваял сотни скульптур и построил не меньше инсталляций, организовал множество хеппенингов и музыкальных инсценировок...<sup>5</sup>

Значит ли такая масса творений (даже если мы понимаем конкретную цифру 35.000 как метонимию, как игровое преувеличение), что, в отличие от программатического (как бы скромного) тезиса Бенна, огромное творчество этого умершего четыре года назад русского поэта в целом – явление количества, а не качества? Кажется, что дело не в этом: разница между Бенном и Приговым коренится не столько в чистой количестве художественных сочинений (сам Бенн тоже написал намного больше, чем восемь стихотворений), сколько в их концепциях искусства. А слово «концепция» у Пригова, как и у его собратьев по перу – с семидесятых годов до недавнего прошлого – таких как Кабаков, Рубинштейн, Сорокин и Кибиров<sup>6</sup>, приобрело принципиальный смысл.<sup>7</sup> Если идея Бенна о строге ка-

<sup>4</sup> Цифру 35.000 стихов Пригов приводит в одном из своих последних интервью (<http://prigov.ru/bukva/interv.php>; 15.5.2010). С этим огромным количеством и связаны проблемы с полным изданием сочинений Пригова. «Собрание стихов» (вышли 5 томов) выходит в Мюнхене и Вене, а в России вышли два сборника «избранного» Пригова, выпущенных издательствами НЛО («Написанное с 1975 по 1989», «Написанное с 1990 по 1994») и РГГУ («Подобранный Пригов») в 1997 г. и сборник «Книга книг. Избранные». М.: Зебра Е, ЕКСМО 2002. Ср. и Голышко-Вольфсон Д. Читая Пригова: неоднозначное и неочевидное. // НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КЛАССИК: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007). Сборник статей и материалов. Под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М.: НЛО, 2010. С.145-180.

<sup>5</sup> Ср. УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ, ВИЗУАЛЬНЫХ, ТЕАТРАЛЬНЫХ КИНОМАТОГРАФИЧЕСКИХ И ИНЫХ РАБОТ ПРИГОВА. Сост. У. Ахметьев / Е. Деготь / А. Урицкий / И. Кукулин / Д. Голышко-Вольфсон. // НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КЛАССИК. С.711-753.

<sup>6</sup> Ср. сборник: ПОЭТЫ-КОНЦЕПТУАЛИСТЫ. Избранное: Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров. Сост. И. Клех. М.: МЛ-Периодика, 2002.

<sup>7</sup> Пригов считает перформативность и мерцательность главными принципами художественного поведения концептуалиста. Перформативность, т.е. показ концепта, «назначающий жест» художника или поэта, он определяет как «назначение произведением искусства явлений или объектов окружающей среды посредством перенесения их в выставочное или журнально-книжное пространство. Другим примером может служить, скажем, назначение одного и того же вербального текста произведением изобразительного искусства при экспозиции его на выставке либо литературным текстом посред-

чественном отборе художественных произведений продолжает старую европейскую традицию канонического текста и включает представление о принципиальном расстоянии между великим искусством и бытовой жизнью, то «концепция» Пригова, напротив, следует за идеями русских модернистов и авангардистов о деканонизации художественных явлений и об аналогии между жизнью и искусством. Как у русских символистов и авангардистов, у Пригова искусство и жизнь сливаются в «жизнетворчество». Однако, на фоне символизма и авангардизма Приговское житнетворчество – явление нового типа, так как оно связывает искусство начала 20 века со стратегиями поп-арта. Нельзя, однако, согласиться с гипотезой Александра Скидана<sup>8</sup> о том, что эстетика Пригова соединяет принципы Брехта и Уорхола. У Пригова же совсем нет пафоса позитивного знания законов истории и нет положительной марксистской утопии Брехта. Вместо этой позиции человека, который знает объективные правила истории и дает указания, как надо правильно действовать, чтобы положительно влиять на ход мировых событий, у концептуалиста наблюдается габитус трикстера<sup>9</sup>, как бы русского Тиля Уленшпигеля или Ходжи Насреддина, который, в основном, реагирует на события и демонстрирует обнажающее стереотипы культуры и общества «антиповедение»<sup>10</sup>. И трикстер, конечно, подрывает каждый («божественный») канон.

---

вом публикации в книге или журнале». Мерцательность состоит в нерешенности между (постоянным) отождествлением художника с определенным («назначающим») жестом (концептом) и (временным) отталкиванием от этого жеста (концепта) (СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ МОСКОВСКОЙ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ШКОЛЫ. Сост. А. Монастырский. М.: AD MARGI-NEM 1999, С.58, С.192). Итак, при помощи жеста концепт показывается как определенный габитус художника и в то же самое время – отрицается.

<sup>8</sup> Скидан А. Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице, или голем-советикус. // НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КЛАССИК. С.123-144.

<sup>9</sup> Ср. начало текста «Призы и победители» (1999): «Этот сборничек конечно же – шуточка. Как, собственно, и многие подобные, скажем, домашние розыгрыши и призы.» (ПРИГОВ Д. Исчисления и установления. М.: NLO, 2001. С.212.) Ср. о Пригове как трикстере: ЛИПОВЕЦКИЙ М. Трикстер и «закрытое» общество. // НЛО. 2009. №6. С.224-245. Однако так как у Пригова концепция человека как и автора и художника не достигает завершения и соответствующей с этим замкнутости и целостности, позиция трикстера только одна из многих возможных манифестаций человека в данной ситуации. В принципе образ человека у Пригова всегда – возможность (что и соответствует его пафосу свободы), и количество человеческих гипостазов равно количеству возможных контекстов, в которых человек может оказаться. В этом потенциализме коренится и (теоретически) бесконечное количество его текстов и художественных манифестаций.

<sup>10</sup> Хотя в русской культуре существует активная рецепция и Тиль Уленшпигеля и Ходжи Насреддина, кажется, что архетип приговского трикстера восходит больше к религиозному типу юродивого, чем к модели Ивана-дурака. Ср. о византийском юродстве: ИВАНОВ С.А. Византийское юродство. М.: Международные отношения, 1994. О русском юродстве см.: ПАНЧЕНКО А.М. Юродивые на Руси. // ПАНЧЕНКО А.М. Русская



Сначала в поле религии, а потом и в поле литературы, канонический текст в смысле Бенна является ясно ограниченным феноменом, который, как канон Ветхого и Нового Завета, связывает всех членов некоей культуры. Однако в русском концептуализме Пригова художественное творение связано больше с жизнью автора, чем с историей культуры. Итак, Пригов почти постоянно сочинял художественные тексты. Конечно, следующее изречение автора о мессианизме собственной жертвы, которую он приносит творчеству, звучит явно иронически:

Вчера я писал и писал стихи, я их писал столько, что сам был утомлен и подумал: «Нет, это не может быть только мое, только моя заслуга! Сам бы по себе в спокойном и ясном сознании я бы не породил столько и такое! Нет, я страдаю за всех! Всеприродная и всечеловеческая связь дышит через это!»<sup>11</sup>

Неканонический подход Пригова к художественному творчеству не может не влиять и на исследования, ему посвященные. Двенадцать лет назад Михаил Ямпольский заметил, что канон литературных текстов создают не сами авторы, а их критики и исследователи.<sup>12</sup> С нашей точки зрения, образование такого канона – результат сотрудничества авторов, издателей, критиков, литературоведов и читателей. А если Пригов как автор принципиально отказывается от сочинения канонического текста, то исследователь не должен вопреки намерениям автора придавать его отдельным текстам канонический статус. Итак, мы настаиваем на том, что тексты Пригова в нашей статье имеют функцию лишь примеров, которые могли бы быть заменены многими другими.

Вследствие огромного (в идеале: бесконечного) количества творений жест (т.е. показ концепта) избыточности связывает эстетическую практику Пригова с теоретической эстетикой расходования Жоржа Батая.<sup>13</sup> Что у Батая снятие традиционных концепций экономичности (как, например,

история и культура: Работы разных лет. СПб.: Юна, 1999. С.392-407. О религиозном юродстве как антиповедении см.: ЮРКОВ С.Е. Православное юродство как антиповедение. // ЮРКОВ С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб.: Летний сад, 2003. С.52-69. О трикстере (göttlicher Schelm) К.Г. Юнга ср.: RADIN P. / KERÉNYI K. / JUNG C.G. Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus. Zürich: Rhein-Verlag, 1954. Ср. и: HYDE L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. N.Y.: North Point Press, 1998. А также: ГАВРИЛОВ Д.А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. М.: Социально-политическая мысль, 2006; ГАВРИЛОВ Д.А. Трюкач. Лицедей. Игрок (Образ Трикстера в евроазиатском фольклоре). М.: «Ганга», ИЦ «Слава», 2009. У Пригова стоило бы исследовать и секуляризацию архетипа юродивого, превращающую его в трикстера.

<sup>11</sup> ПРИГОВ Д.А. Исчисления и установления. С.27.

<sup>12</sup> ЯМПОЛЬСКИЙ М. Литературный канон и теория «сильного» автора. // Иностранная литература. 1998. №12. С.214-221.

<sup>13</sup> BATAILLE G. La Littérature et le Mal. Paris: Gallimard, 1957. Ср. Липовецкий, М. Пригов и Батай. // НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КЛАССИК.

принципа выгоды) и экономика расходования и затраты, то у Пригова отказ от привычной эстетики прекрасного (в смысле совершенного). Баттэйской эстетике злого соответствует у Пригова отрицание принципов Бенна – экономики писания и совершенства (прекрасного).<sup>14</sup> Избыточность этой анти-экономики (т.е. намеренного неэкономичного поведения) выступает и в облике бесчисленных авторских масок Пригова, которые определяют первое лицо его стихотворений как не-лицо.<sup>15</sup> Поэту в высоком смысле, «Пушкину сегодня»<sup>16</sup>, т.е. стереотипу письменной, официальной русской культуры, противостоят приговский стереотип и архетип простого, маленького «честного» человека,<sup>17</sup> который сам становится образом нового, негероического автора. Таким образом Пригов в одно и то же время отрицает и утверждает русскую традицию философского персонализма. Пригов ведет борьбу не только против восточнославянской соборности и ее секулярной формы, (советского) коллективизма, но и против русского персонализма в смысле концепции круглой, закрытой и неизменной личности.<sup>18</sup> Его маски автора<sup>19</sup> противопоставляются, например, концепции

<sup>14</sup> BATAILLE G. *Le Mort*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1967. При этом показательное, что в русском языке экономика совпадает с бережливостью («экономностью») и выражение «экономика расходования» является своего рода *contradictio in adjecto*.

<sup>15</sup> Главное отличие концепции анти-экономики у Пригова от теории Батая в том, что у первого экономика расходования и затраты коренится в (предполагаемой) неисчерпаемости вселенной и таким образом связана с русским космизмом, когда анти-экономика второго фундируется его теорией исключенности, гетерогенности (что присутствует, нуждается в комплементарности не-присутствующего). Но ср. и указание Пригова на «зону небытия» (ПРИГОВ А. *Исчисления и установления*. С.223).

<sup>16</sup> Кстати, Пригов противопоставляет положительному Пушкину отрицательного (романтического) Лермонтова.

<sup>17</sup> Ср.: ЛИПОВЕЦКИЙ М. Как честный человек. Дмитрий Александрович Пригов (1940 г. р.). // *Знамя*. 1999. №3. С.187-194.

<sup>18</sup> Ср.: ПЕРСОНАЛЬНОСТЬ. Язык философии в русско-немецком диалоге. Под ред. Н.С. Плотникова и А. Хаардта при участии В.И. Молчанова. М.: Модест Колеров, 2007. Самую яркую модель человеческой личности в русской философии персонализма предложил Николай Онуфриевич Лосский (ЛОССКИЙ Н. *Свобода воли*. Париж: Ymca-Press, 1927). Интерес заслуживает вопрос, встречается ли в мышлении и творчестве Пригова специфическая патристская идея человеческой личности как гипостаза Бога.

<sup>19</sup> И на самом деле стихотворные тексты (и автопортреты) Пригова олицетворяют больше театральные маски в смысле художественных *habitus* (габитусов), чем «несчастное разделенное внутри себя сознание» Гегеля ("*unglückliche, in sich entzweite Bewußtsein*", HEGEL G.W.F. *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg: Meiner, 1952. С.158), как думает Эпштейн (ЭПШТЕЙН М. *Лирика сорванного сознания: народное любование у Д.А. Пригова*. // *Знамя*. 2009. №10. С.201-208). Вообще мышление Пригова ближе монадологии (хотя и множественной) Лейбница, чем философской систематике Гегеля. А говорящему «я» стихотворений Пригова ближе *gaia sciencia* («веселая наука») Ницше, чем несчастность «разделенного внутри себя сознания» Гегеля. Все-таки можно согласиться с тем, что одна художественная маска Пригова – это образ лобомура.

поэта и человека Леонида Аронсона, у которого сам Бог не имеет лица, а все другие имеют:

Всё – лицо: лицо – лицо,  
 Пыль – лицо, слова – лицо,  
 Всё – лицо. Его. Творца.<sup>20</sup>  
 Только сам Он без лица.<sup>20</sup>

Е. Деготь подытоживает приговскую практику так: «Пригов делает фигуру Дмитрия Александровича личностным воплощением безличного сознания».<sup>21</sup> В отличие от Пастернака, ему хочется говорить о жизни не с вождем, а с самим Богом:

Мне только бы с Небесной Силой  
 На тему жизни переговорить: <...><sup>22</sup>

Как у Пригова разрушается мифема Поэта, так разрушается у него и его дополняющий Другой, его другая сторона: мифема Народа<sup>23</sup>, хотя и только логически, как показывает текст из цикла «Изучение темы народа»:

Народ с одной понятен стороны  
 С другой же стороны он непонятен <...>  
 А ты ему с любой понятен стороны  
 Или с любой ему ты непонятен  
 Ты окружен – и у тебя нет стороны  
 Чтобы понятен был, с другой же – непонятен<sup>24</sup> (т.2, с.166).

Графомания и имагомания Пригова – *conditiones sine qua non* его творчества и его жизни. Его лозунг не гласит как у Декарта *cogito ergo sum* («мышлю, следовательно существую»), но, по аналогии: *scribo et pingo ergo sum* («пишу и рисую, следовательно существую»). Конечно, вследствие такого возрастания количества сочинений способность отдельного текста или отдельной картины представить мировую вечность в миге и мировую вселенную в точке резко уменьшается. Как в кинофильме, один кадр не образует символ всего, а есть лишь знак части целого, так и в мире искусства Пригова отдельный текст, отдельная картина и отдельное событие представляют только определенный миг жизни. Вместо конденсации историче-

<sup>20</sup> АРОНЗОН Л. Собрание произведений (в 2-х томах). СПб., 2001. Т.1. С.201. Ср. GRÜBEL R. Das Nichts des Gesichts. Leonid Aronzons poetisches Paradies der Leere: eine jüdisch-russische Kunstreligion. // Wiener Slawistischer Almanach. 2008. №62. С.119-134.

<sup>21</sup> ДЕГОТЬ Е. Искусство между букв. // Личное дело №1. Литературно-художественный альманах. Сост. Л. Рубинштейн. М.: В/О «Союзтеатр» СССР, 1991. С.86-115. Здесь: с.125.

<sup>22</sup> ПРИГОВ Д.А. Написанное с 1975 по 1989. М.: НЛО, 1997. С.116.

<sup>23</sup> Андрей Зорин же утверждает, что в своих стихах Пригов как бы воплощает коллективный разум «народа-языкотворца» (Зорин А.Л. Муза языка и семеро поэтов. // Дружба народов. 1990. №4. С.240-249).

<sup>24</sup> См. также: ПРИГОВ Д.А. Сов'ы. // <http://lib.ru/ANEKDOTY/prigow.txt> (05.05.2010) и: ЕРОФЕЕВ В. / ПРИГОВ Д.А. / СОРОКИН В. ёпс. М.: ЭКСМО, 2002. С.185-188.

ского времени в символическом или аллегорическом моменте сюжета (в смысле Гегеля) перед нами *erosché*, т.е. миг, в котором течение времени останавливается. Такой миг, о котором писал Вальтер Беньямин, всегда представляет только часть мира.<sup>25</sup> У Пригова он называется и «апофеозом» (т.4, с.6):

|            |  |
|------------|--|
| Милиционер | Гражданин автор, что такое<br>Апофеоз?   |
| Автор      | Как бы это объяснить попоня-<br>нее? Это высшая точка, в дан-<br>ном случае – жизни. |

В приговской аксиологии ценностей личная жизнь отдельного человека ценнее, чем история всего мира, и для существования мира его личная свобода важнее, чем историческая неизбежность.

В этом смысле Пригов радикализирует ту миниатюризацию времени и места, которая встречается уже в «Опавших листьях» Василия Розанова. Хронотоп стихотворений Пригова – это короткий миг на ограниченном месте. И его манера творения, это не *creatio mundi ex nihilo* (творчество мира из ничего), а *ars combinatoria* (искусство комбинации) типа бриколажа (*bricolage*). Части существующего мира (как и слова и их части) перераспределяются таким образом, что жизнь становится искусством, а искусство становится жизнью.

Если сам Пригов говорит о «рождении стиха из диалога» (т.5, с.176), то он, как прежде Аронзон, имеет в виду диалог лирического «Я»<sup>26</sup> стихотворения с Богом, хотя этот Бог у Пригова, в отличие от Аронзона, – сам стихотворец. Таким образом Бог Аронзона – *alter ego* поэта, а в случае Пригова – *alter ego* бытописателя.

Этот тип и эта манера творчества сопровождаются демонументализацией текста, картины и события. Такое сопротивление монументу отрицает монументализацию отдельного события, изобразительного творчества и художественного текста в рамках социалистического реализма. Однако, как мы увидим позже, монументализация, преодолеваемая на уровне отдельного текста, возвращается на уровне всего его огромного творчества. Приговская же демонументализация отдельных текстов, картин и событий достигается девальвацией, отрицанием и выхолащиванием обозначающего и обозначаемого компонентов художественного знака.

<sup>25</sup> BENJAMIN W. Über den Begriff der Geschichte. // BENJAMIN W. Gesammelte Schriften. Bd. 1, Tl. 2. Frankfurt a.M., 1974. С.702-703. У Гегеля целое исторического процесса неизбежно представлено в каждом его миге. Таким образом у него момент является постоянно рабом его хозяина – универсальной мировой истории.

<sup>26</sup> О лирическом «Я» ср.: ГИНЗБУРГ Л.Я. О лирике. М. / Л.: Советский писатель, 1964. С.165.

2. Девальвация, отрицание и выхолащивание в творчестве Пригова: примеры «таракана» и «милиционера», Пушкина и Малевича

*Мощь поэта или литератора в том, сколько таких фантомов можно набрать <...>.*<sup>27</sup>

Название книги Пригова «Явление стиха после его смерти»<sup>28</sup> касается не только деканонизации поэтической речи, например, «Евгения Онегина» Пушкина<sup>29</sup>, но и поэтизации или даже канонизации самой жизни. При этом автор снижает как ранг текста, жанра и искусства вообще, так и ранг того мира, о котором у него говорит текст и который показывает изобразительное искусство. Мир освобождается от требования представить что-то другое, более общее и важное, чем жизнь, как, например, творение Бога, неизменную правду или вечный прогресс.

Между бытием и бытом Пригов выбирает быт.<sup>30</sup> В этом отношении он отличается от установки на бытие Бахтина. Однако в следующем примере банальность бытового восприятия обрывается пятым, иррегулярным стихом *без* рифмы после четырех регулярных трёхстопных, точно рифмованных стихов:

|                              |   |   |   |   |   |   |   |
|------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|
| Много деревьев в саду        | ’ | ~ | ~ | ’ | ~ | ~ | ’ |
| Пыль в полвершке над дорогой | ’ | ~ | ~ | ’ | ~ | ~ | ’ |
| Завтра я снова приду         | ’ | ~ | ~ | ’ | ~ | ~ | ’ |
| Только ты больше не трагай   | ’ | ~ | ~ | ’ | ~ | ~ | ’ |
| Меня пальцем <sup>31</sup>   | ~ | ’ | ’ | ~ |   |   |   |

Примером того, как ирония Пригова расшатывает геройство, а значит и традиционный персонаж текста социалистического реализма (положительного героя), могут служить его стихи о Павлике Морозове:

Сегодня снова я героев славлю!  
Пою о том, как родину любил,  
Как несгибаемой рукой, о Павлик!  
Ты своего родителя сгубил! (Т.1, с.123).

Главные «герои» многих стихотворений Пригова: таракан и милиционер. В одном тексте эти вечные спутники советского быта сосуществуют: ма-

<sup>27</sup> Пригов Д. «Пушкин – это был Ленин моего времени». Или: От Пушкина к «милиционеру». Послесловие к четвертому тому. Т.4. С.14.

<sup>28</sup> Пригов Д.А. Явление стиха после его смерти. М.: Текст, 1995. Ср. с этой книгой и ее концепцией: Рубинштейн Л. Поэзия после поэзии. // Октябрь. 1992. №9. С.84-87.

<sup>29</sup> См. ПРИГОВ Д.А. Евгений Онегин Пушкина. СПб.: Красный матрос, 2000.

<sup>30</sup> Ср. СМЕРНОВ И.П. Быт и бытие в стихах Д.А. Пригова. // НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КЛАС-СИК. С.81-95.

<sup>31</sup> ПРИГОВ Д.А. После смерти следует писать гораздо-гораздо проще, как я уже приво-дил пример... // ПРИГОВ Д.А. Явление стиха после его смерти. С.12. См. также: <http://art-otkrytie.narod.ru/bayron.htm> (24.6.2010).

ленькое насекомое и самый низший представитель государства. Глагол «отстреливаться», шутливо соотнесенный с тараканом, говорит о том, что малое насекомое, Я и низший представитель власти могут и поменяться местами:

Как намеренный уркан  
Бродит ночью таракан

Среди кухни, например  
Я же как Милицанер

Как, примерно, постовой  
Говорю ему: Постой!

Он отстреливаясь – прочь  
Я – за ним. И так всю ночь (т.5, с.231).

Интермедиально мотив милиционера отсылает к картине 1923 года с тем же названием Константина Александровича Вялова (1900-1976), а также к персонажу Дядя Стёпа Сергея Михалкова.<sup>32</sup> На материале «мифологического персонажа» (т.4, с.218)<sup>33</sup> милиционера, которого он в разговорной форме называет – «милицанер» –, Пригов обесценивает не только власть и силу государства, но и закон и право.<sup>34</sup>

Спящий представитель государства говорит об уязвимости власти, а сон как бодрствование – о культуре, в которой по воле государства средством манипулятивной «диалектики» все является его же собственной противоположностью:

Вот спит в метро Милицанер  
И вроде бы совсем отсутствует  
Но что-то в нем незримо бодрствует –  
То, что в нем есть Милицанер<sup>35</sup>

И, слова тут не пророна  
Все понимают, что так надо  
Раз спит Милицанер – так надо!  
То форма бодрствования  
Такая (т.1, с.72).

<sup>32</sup> МИХАЛКОВ С.В. Дядя Стёпа и другие любимые стихи. М.: Махаон, 2010.

<sup>33</sup> ПРИГОВ Д.А. «Пушкин – это был Ленин моего времени». Или: От Пушкина к милицанеру. ПОСЛЕСЛОВИЕ к четвертому тому (т.4. С.213-219).

<sup>34</sup> В названии «милицанер» кроется замена царской «полиции», имя которой отсылает к греческому «полису» (городскому сообществу, которое состоит из *homines politici*), «милицией», словом, которое связано с латинским «милес», т.е. солдатом (*homo militans*). Таким образом и «милицанер» Пригова свидетельствует о милитаризации советского общества.

<sup>35</sup> Здесь также маловероятна возможная ассоциация с платонизмом, и, если она вообще присутствует, то в иронической форме, так как материализм советской идеологии исключает идеализм Платона.

Слабая, идентическая рифма «так надо»<sup>36</sup> и разрушение форм стиха и строфы последним словом текста «такая» представляют в одно и то же время и авторитет государственной власти, и ее расшатывание. Указательное местоимение «такая» принимает функцию близкую к «Вот и все» в «Случаях» Хармса и придает тексту перформативный жест эпидейксиса. Сообщая об отсутствии милиционера, второй стих демонстрирует, что в творчестве Пригова рядом с девальвацией происходят отрицание и выхолощивание.

Примером отрицания является стихотворение, в котором при помощи слога «не», повторяемого шесть раз, отрицается русский антисемитизм<sup>37</sup>:

Еврей тем и интересен, что *не* совсем русский  
 А китаец тем *неинтересен*, что совсем *не* русский  
 А русский *не* то чтобы *неинтересен*  
 А просто – *некая* точка отсчета тех кто  
 интересен и *неинтересен*.<sup>38</sup>

При этом мы не должны забывать о том, что «интересное» – главный предикат эстетических концепций Новалиса и Чернышевского. ИмPLICITно и они являются объектом иронии в этих стихах.

Не без иронии Пригов обыгрывает и концепт беспредметного искусства супрематизма в «книге» с названием «Учение Малевича». У Пригова вместо знаменитых пустых картин «Черный квадрат» и «Белый квадрат» перед нами пустые страницы пустой книги. Таким образом Пригов подвергает и концепт беспредметности Малевича выхолощиванию, показывает и самый концепт супрематиста как пустоту:

<sup>36</sup> Имеется однако и смысловая разница между первым «так надо», которое, как французское "comme il faut", относится к убеждениям людей, и вторым, которое, как Гегелевская неизбежность, зиждется как бы на законах мира.

<sup>37</sup> Ср.:

Вот живет антисемит  
 Книги русские читает  
 Ну, а рядышком семит  
 Книжки тежие читает.

(ПРИГОВ Д.А. Написанное с 1975 по 1989. С.166).

<sup>38</sup> Там же. Курсив мой, Р.Г.



*Учение Малевича*<sup>39</sup>

Черный цвет страниц этой пустой книги иронически создан чернилами.<sup>40</sup> И когда Пригов издает «Книгу книг»<sup>41</sup>, он тем самым создает ироническую контрафактуру Библии и отрекается от религии искусства. Это показывает и сопоставление автора «Книги книг» с примерами образной самоинсценировки Пригова:

---

<sup>39</sup> [http://artinvestment.ru/news/artnews/20080715\\_sale\\_in\\_art4\\_ru.html](http://artinvestment.ru/news/artnews/20080715_sale_in_art4_ru.html) (05.02.2010).

<sup>40</sup> <http://www.art4.ru/popup.php?aId=275&picId=3384> (12.2.2010).

<sup>41</sup> Пригов Д.А. Книга книг. М.: ЭКСМО, 2003.





Пригов – автор «Книги книг»<sup>42</sup>, Автопортрет Пригова<sup>43</sup>, Автопортрет Пригова 1990<sup>44</sup>

Рядом с образом Пригова как «церковного деятеля» стоят его самоинсценировки как трикстера.

Игорь Смирнов писал в статье «Быт и бытие в стихах Д.А. Пригова»<sup>45</sup>, что в отличие от постмодернистов приговская пародия пародии демонстрирует не неадекватность языка вещам мира, а тот факт, что мир показывает самого себя в форме языка. Имея в виду разницу между языком и речью в смысле Бахтина, я сказал бы, что в стихах Пригова мир показывается именно поэтической – что в его случае означает: и бытовой – речью, а не языком, который как грамматическая докса (т.е. как учение) соотносится с онтологией. Вследствие этого мы сталкиваемся с профанацией слова, которая разрушает и мессианизм русского восприятия искусства как религии.<sup>46</sup> Святое слово Лермонтова, царственное слово Ахматовой оскверняются и свержаются с престола. На их место вступают поговорка, бытовой жаргон и речевой стереотип. Именно они вместе с жанровой гибридность, интертекстуальностью и интермедийностью динамизируют поэтическую речь и мир Пригова.

<sup>42</sup> ПРИГОВ Д.А. Книга книг, переплет.

<sup>43</sup> <http://www.prigov.ru/action/foto.php> (12.2.2011).

<sup>44</sup> <http://www.aerofeev.ru/content/view/24/111/> (20.6.2010).

<sup>45</sup> СМИРНОВ И.П. Быт и бытие в стихотворениях Д.А. Пригова.

<sup>46</sup> О русской религии искусства ср.: ГРЮБЕЛЬ Р. Мессианизм в религии искусства русского модернизма. Изобразительное искусство, философия, литература и музыка. // DAS KONZEPT DER SYNTHESSE IM RUSSISCHEN DENKEN. Künste, Medien, Diskurse. Hrsg. v. N. Grigor'eva, Sch. Schahadat, I. Smirnov, I. Wuttsdorff. München / Berlin / Wien: Sagner, 2010. С.49-78.

3. Жанровая гибридность, интертекстуальность и интермедialность: средства динамизации явлений мира в творчестве Пригова

Когда умру: Вот скажут умер Пригов (т.5, с.135).

Наш пример об отрицании как смысловом приеме Пригова показывает и жанровую гибридность его творчества. Выше приведенный текст о евреях и русских есть в одно и то же время стихотворение, серия афоризмов и миниатюрное эссе. Эта гибридность придает стихам Пригова динамический характер: в одно и то же время жанровой гибриды выступает в разных контекстах.

Другой пример – стихи, которые интертекстуально скрещивают стихотворение Лермонтова «Сон»<sup>47</sup> с азиатским жанром диалогического смыслового стихотворения и наслаивают политическую ситуацию на Кавказе 19 века на Вьетнамскую войну 20 века. Бао Дай (1913-1997) – последний император Вьетнама, имя которого по иронии истории означает «хранить величество». В конечном счете вспоминается идея Декарта о том, что мы не можем решить, является ли сам мир нашим сном или нет:

Вот Бао Даю сон приснился  
 Что некой деве молодой  
 Приснился некий Бао Дай  
 И к ней немедленно явился  
 И молвит ей: О, молодая!  
 Я первый ведь тебя приснил  
 Потом уж ты по мере сил  
 Себе приснила Бао Дая  
 Во сне моем<sup>48</sup>

Как ранее Велимир Хлебников, Пригов употребляет технику коимпликации<sup>49</sup>: Сон девы так подразумевает мир и сон Бао Дая, как сон того под-

<sup>47</sup> ЛЕРМОНТОВ М. Собрание сочинений в 4-х томах. Т.1. М., Л.: Изд. Академии Наук, 1961. С.285-286.

<sup>48</sup> ПРИГОВ Д.А. Написанное с 1975 по 1989. С.216. Ср. и стихотворение «Долина Дагестана», в котором Пригов отождествляет первое лицо стихов с героем Лермонтова (Ср. КРАСНИКОВ Г. Мухи на пирамиде. Заметки о Д. Пригове и Л. Рубинштейне. // Литературная газета. 2003; №50 ([http://www.lgz.ru/archives/html\\_arch/lg502004/Polosy/art11\\_1.htm](http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg502004/Polosy/art11_1.htm); 14.5.2010):

В полдненный зной в долине Дагестана  
 С свинцом в груди лежал недвижим я,  
 Я! Я! Я! Не он! Я лежал – Пригов Дмитрий Александрович!  
 Кровавая еще дымилась, блестела, сочилась рана  
 По капле кровь точилась – не его! не его – моя!

<sup>49</sup> Ср. GRÜBEL R. Äquivalenz vs. Ambivalenz. Die axiologische Basis von Chlebnikovs Poetik. // LITERATURE AND BEYOND. Festschrift for Willem G. Weststeijn on the Occasion of his

разумеает и ее мир, и сон. «Тексты исчисления» Пригова расшатывают гегелевское противопоставление сути и явления при помощи добавления качества «гладкости»:

Всякая вещь определяется, скажу вам только  
по сути, по явлению *и немного по гладкости*  
*Камень*, например, по явлению – нечто твердое  
и корявое, *по сути* – основа, опора  
и символ, а *по гладкости* – бывает  
камень гладкий, а бывает и очень корявый<.><sup>50</sup>

Третий пример приговского жанрового гибрида – смешанная прозаическая и поэтическая форма. Она встречается, например, в сборнике «Исчисления и установления» 2001 года. Статьи, название сборника сопоставляет принципы математической арифметики с принципами юридических и философских дискурсов. Тексты этого сборника связывают поэтическую форму стихов с приемами прозой. Таким образом прозаические отгораживания, дефиниции и эксклюзии наталкиваются на поэтические включения, интеграции, обобщения. Прием повтора, который фундирует поэзию, переносится на прозу, а прозаический принцип отделения, определения точки зрения, перспективизации применяется к поэзии. Интересный в этом отношении случай – текст «Назначения», который начинается (как каждая часть этого сборника) с чисто прозаическим жанром «предупреждения», а продолжается со смешанной формой поэтической прозы:

*Если* местного волка назначить премьер-министром  
*То* ситуация обнищания полей по глубокой осени будет выглядеть как советник президента по государственной безопасности.  
А березняк при сем *будет* явно министром внутренних дел <...>  
*Если* страсть в ситуации одоления будет среди нас президентом <...>  
*То* волевое напряжение сдерживаемых скул *будет* <...><sup>51</sup>

Поэтический характер этих и следующих строк основан на регулярном повторе логической формы условности, выражающей ее словами «Если <...> То <...> будет» и параллелизмом соответствующих предложений. Сразу после ряда таких и похожих предложений следует без смены говорящего «Я» шестеростишие типа детской считалочки:

Президент – это я  
Премьер-министр – это ты  
Первые замы – это он, она, оно  
Совет безопасности – это мы

---

65th Birthday. Ed. by E. de Haard, W. Honselaar, J. Stelleman. Vol.1. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus, 2008. С.263-273.

<sup>50</sup> ПРИГОВ Д.А. Три грамматики. М.: Логос-Альтера, 2003. С.124. Курсив мой, Р.Г.

<sup>51</sup> ПРИГОВ Д.А. Исчисления и установления. С.57-58. Курсив мой, Р.Г.



Этот эскиз к инсталляции «Уборщица» Пригова<sup>54</sup> смешивает рисунок и слова таким образом, что и кривой ряд слов дает иллюзию пространства и ее разрушения.

Эскиз тесно связан с его «Визитной карточкой», затрагивающей другую вечную тему творчества Пригова – мытье посуды:

визитная карточка

Я всю жизнь свою провел в *мытье посуды*

И в сложении возвышенных стихов

Мудрость жизненная вся моя отсюда

Оттого и нрав мой тверд и несуров

Вот течет вода – ее я постигаю

За окном внизу – народ и *власть*

Что не нравится – я просто отменяю

А что нравится – оно вокруг и *есть*<sup>55</sup>

Во второй строфе этого стихотворения слова «власть» и «есть» не рифмуются. Это значит, что наличие Советской власти отрицается как таковое. Строка «Что не нравится – я просто отменяю» не отсылает нас к призыву Карла Маркса «изменить мир»<sup>56</sup> (в отличие от философов, которые стремились его объяснить), хотя она и апеллирует к знаменитому изречению основателя марксизма. Приговский мир отменяется в стихе – стихом.

<sup>54</sup> Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1989. С.5.

<sup>55</sup> Пригов Д.А. Стихотворения разных лет. // ПОЭТЫ-КОНЦЕПТУАЛИСТЫ. С.14. Курсив мой, Р.Г. Ср. и его стихотворение «Картинки из частной и общественной жизни» (т.5. С.107):

Вымою посуду –

Это я люблю

Это успокаивает

Злую кровь мою

Если бы не этот

Скромный жизненный путь –

Быть бы мне убийцей

Иль вовсе кем-нибудь

Кем-нибудь с крылами

С огненным мечом

А так вымою посуду –

И снова ничего

<sup>56</sup> Ср. «Тезисы о Фейербахе» Маркса: «Философы лишь различным образом объясняли мир; но дело заключается в том, чтобы изменить его.» (МАРКС К. / ЭНГЕЛЬС Ф. Сочинения в 50 тт. Т.3. М.: Государственное изд-во политической литературы, 1955. С.4.)



В жизни Пригова мытье посуды соревнуется с созданием художественных сочинений. Его максима гласит: «purgo ergo sum» («очищаю, следовательно существую»). Мы должны заметить, что приговский метод бриколажа приглашает к повтору. Итак, в год смерти Пригова художница Наталья Мали, вдова поэта, сняла фото «Автопортрет как уборщица».<sup>57</sup>

Футуристической техникой сдвига графический коллаж «Сталин»<sup>58</sup> строит фамилию вождя из ряда согласных «СТЛН», в которую каплями крови вставляются гласные «а» и «и» (их же в обратном порядке содержит и слово *Битва* в заголовке газеты). Сталин – не мир, как обещали лозунги его времени, но война.

Коллаж *Память* (1978)<sup>59</sup> обозначает точку воспоминания красным кругом или точкой над словом.

Оба они действуют активным со-отношением образов и слов.

<sup>57</sup> KATALOG ZU DER AUSSTELLUNG "PRAVO?". Hrsg. v. A. Trunk, Ch. Weis. Galerie Brache, Wahlstorf bei Kiel, Sommer 2008. Kiel: eastlaw press, 2009. С.68.

<sup>58</sup> PRIGOV D. «Stalin» (1998). Kugelschreiber, Acryl auf Zeitung, 59 x 41,5. SMB Kupferstichkabinett Sammlung Haralampi G. Oroschakoff Foto: M. Kolb, Berlin. [http://www.foederales-programm.de/templates/seiten/fp\\_image.php?id=moskauer-konzeptualismus-sammlung-oroschakoff&number=3](http://www.foederales-programm.de/templates/seiten/fp_image.php?id=moskauer-konzeptualismus-sammlung-oroschakoff&number=3) (26.01.2010).

<sup>59</sup> <http://art4.ru/ru/artists/detail.php?ID=1325> (26.2.2010).



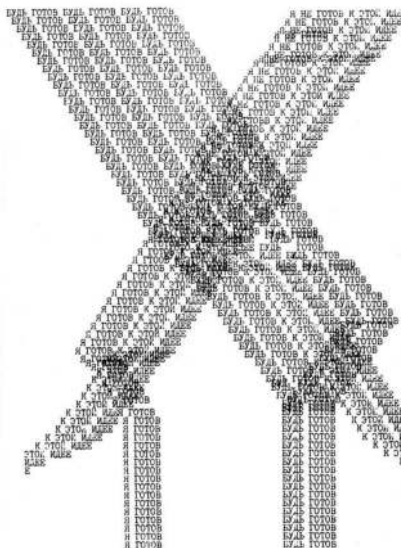
Стихограммы Пригова ведут к стереоскопизации плана их шрифта.<sup>60</sup>

Фигуративное стихотворение «Жизнь дается человеку один раз...» пародирует знаменитую советскую цитату из романа «Как закалялась сталь» Островского. Адаптированная цитата Островского дается в виде двух столбов, косо наложенных друг на друга таким образом, чтобы не встречаться, но появляться вертикально и параллельно друг другу. Вследствие этого два человека, один и другой, о жизни которых говорится в цитатах, не совпадают, и никакое человечество не получается, а получаются только две жизни двух сравнительно самостоятельно друг от друга стоящих людей.

А если человечества нет, тогда и жертвоприношение индивида, о котором говорится в тексте Островского, бессмысленно.<sup>61</sup>

Как эта стихограмма, так и «Будь готов к этой идее», первая часть которой цитирует клятву пионеров, показывает и внутри текста, и в отношении обоих текстов сериализацию как главный принцип композиции в творчестве Пригова.

«Эта идея» – пустая декларация, и «я готов» – пустой отзвук ответа «всегда готов».<sup>62</sup>



<sup>60</sup> Об этом говорил Георг Витте (Internationale Konferenz "Prigov lesen", Berlin, Freitag, 11.07.2008. <http://www.oei.fu-berlin.de/kultur/terminarchiv/k0004.html>. (10.11.2010) Ср. и: ВИТТЕ G. «Was ich mit wem vergleichen würde...». Prigovs Poesie des totalen Tauschs. // KULTUR. SPRACHE. ÖKONOMIE. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien, 3. bis 5. Dezember 1999. Hrsg. v. W. Weitlaner. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 2001 (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 54). С.201-215.

<sup>61</sup> Пригов Д.А. СТИХОГРАММЫ. Париж: Издание журнала «А – Я», 1985. С.14. Островский Н. Как закалялась сталь. М.: Советский писатель, 1947. С.220. Пригов как бы возвращается к максиме «Рассказа неизвестного человека» Чехова: «Жизнь дается один раз, и хочется прожить ее бодро, осмысленно, красиво.» (ЧЕХОВ А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974 – 1982. Т. 8. <Рассказы. Повести>, 1892 – 1894. 1977. С.139-213. С.213.)

<sup>62</sup> Пригов Д.А. СТИХОГРАММЫ. С.17: «Будь готов к этой идее».



## 4. Сериализация: разрушение линейного времени

*Когда не пишется, то пишется еще больше...*<sup>63</sup>

Главным средством интенсификации в творчестве Пригова служит образование серий.<sup>64</sup> Серия при помощи повтора разрушает линейность времени. Так как поэтическая речь основывается на повторе, такая сериализация, которая в стихотворении присутствует уже как ряд стихотворных строк, дается очень легко. В алфавите №1 1980 года она образуется как двойная презентация каждой буквы. Сходство между структурой в форме параллелизма стихов и букв азбуки наводит на мысль о сходстве и их значений. Однако отрицание «не враг» и противопоставление «младший брат» показывают, что буква «Б» имеет иной смысл и иную оценку, чем буква «А»:

|   |          |
|---|----------|
| Амеркианец – это враг                         | <b>А</b> |
| Англичанин – тоже враг                        |          |
| Бедуин – уже не враг                          | <b>Б</b> |
| Болгарин – младший брат                       |          |
| <...>   |          |
| Я – такого слова нет                          | <b>Я</b> |
| Я на все здесь дал ответ (1980) <sup>65</sup> |          |

В последнем стихе ряд азбуки, который составляет стройный порядок ясно оцененного мира определений, резко обрывается. Первая строка двустигшия сообщает, что слова «я» нет, а вторая – что именно тот, кто обозначается буквой «я», все это сказал. Если слова «у» нет, тогда и нет говорящего от первого лица и тогда нет и рифмованного алфавита и даже нет мира, о котором он говорит!

Еще нагляднее становится техника сериализации на уровне обозначающего *вне* стиховой формы. Получается снова, что уже есть – именно азбука, только в другом виде:

- А** А вот и начало
- Б** Будем учиться искусству инсталляции. Это, конечно, сопряжено с определенными трудностями, но отнюдь не с такими запредельными, как может показаться на первый взгляд, но и не без них, как тоже может показаться с первого взгляда.
- В** Вот, к примеру, пустое помещение, зал какой-нибудь, какая-нибудь комнатка.

<sup>63</sup> Кузьмин М. Дмитрий Александрович Пригов: «Когда не пишется, то пишется еще больше...». // ОЗОН. Гид, ноябрь 2000. <http://www.ozon.ru/context/detail/id/200190/> (12.6.2010).

<sup>64</sup> Ср. Янечек Д. Серийность в творчестве Пригова. // НЕКАНОНИЧЕСКИЙ КЛАССИК. С.501-512.

<sup>65</sup> ПРИГОВ Д.А. АЗБУКА1. // <http://www.prigov.ru/bukva/azbuka01.php> (12.2.2010).

**Г** Главные вещи, которые абсолютно непременны: глаз, уборщица, ведро, щетка, занавес и много-много, много-много-много газет (желательно – Правда)

**Д** Давайте это все организовывать

<...>

**Э** Э-э-эээ - шуршит снег газетный, засыпая тебя притихшего почти с головой, с головой, с головой, что только и слышно от тебя тоненько:

**Ю** Юююююююююююю

**Я** Я! - ставится подпись под инсталляцией<sup>66</sup>

Здесь последняя, отмеченная восклицательным знаком буква выступает именно как графический знак, как подпись автора, который без имени переходит в графику и таким образом противопоставляется знаку «ю», который слышится как длинный повторяющийся звук.

Таким образом вектор текста преобразует простую цикличность в хронотоп спирали, причем в такую спираль, в которой конец переходит в начало. Кажется, что время движется вперед, но оно на самом деле или движется одновременно и назад, или – оно вообще не движется, как бы движется на месте.<sup>67</sup>

Другой прием ослабления времени у Пригова – это эксплицитное или/и имплицитное разбиение целого на части. Текст «Технология последовательности», название которого пробуждает ожидание временного ряда и в «Предупреждении» которого говорится даже о «системе последовательных операций»<sup>68</sup>, текст, который обещает в конце «Предупреждения» показать именно «главное – последовательность операции»<sup>69</sup> (т.е. операции самого текста!) – на самом деле дает ряд 17 велений разбиения явлений на части:

Казнить надо по частям – сначала отрубают ноги, потом руки, потом голову, ну а потом, если что остается – то и это.

Читать надо по частям – сначала начало, затем, нет, не середину, а конец  
<...>

Засыпать надо по частям – сначала надо усыпать голову, затем всяческие те-

<sup>66</sup> ПРИГОВ Д.А. <http://readr.ru/dmitriy-prigov-installyaciya.html?page=2> (24.6.2010). См. также: PRIGOV D.A. *Der Milizionär und die anderen. Gedichte und Alphabete*. Leipzig: Reclam, 1992. С. 182, 192. Ср.: KÜPPER St. *Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus: Il'ja Kabakov, Lev Rubinstejn, Dmitrij A. Prigov*. Frankfurt a.M.: Lang, 2000.

<sup>67</sup> Аналогичное происходит в цикле «График пересечения имен и дат», состоящем из 365 стихотворений (по одному стихотворению на каждый день 1994 года). Ср.: OBERMAYR B. *Datirana umjetnost: O umjetnosti i literaturi koja sadrži višak činjenica*. // VOJVODIĆ J. (uredn.). *Kalendar. Sbornik Radova*. Zagreb: FF press, 2010. С.297.

<sup>68</sup> ПРИГОВ Д.А. *Исчисления и установления*. С.128.

<sup>69</sup> Там же. С.129.

лесные поползновения, затем все прошлое и будущее, ну а потом, если что остается – то и это.<sup>70</sup>

Последовательность текстовой стратегии: казнить, читать, губить, любить, петь, летать, изучать, лечить, воровать, умирать, провожать, принимать, греться, соблазнять, делить, каяться, засыпать дает лишь псевдо-логику временного ряда. Разбиение на пространственные части достигает верх над соединением хронологической порядки. Псевдоритуальным способом разбивается как жертво здесь в части – самое время.

##### *5. Расшатывание исторического времени в поэтическом творчестве и поэтическим творчеством*

*Жизнь – кратка, а Искусство – долго  
И в схватке побеждает Жизнь<sup>71</sup>*

Смысл творчества Пригова, если вообще есть такое всеобъемлющее значение, состоит в защите маски автора или даже авторов от исторического времени по теории Гегеля. Гегелевское историческое время характеризуется универсальностью и необходимостью. По Гегелю все, что есть, оправдывается тем, что оно есть.

В художественном мире Пригова главенствует возможность. То, что есть, может быть оправдано или не оправдано. Того, что есть, могло бы и совсем не быть:

Давайте думать как *бывает*  
О том, что так легко *не быть*  
О том, что каждый *забывает*  
При том, что так легко *забыть*  
Так как же этому *не быть*  
Когда оно так и *бывает*<sup>72</sup>

Стихотворение играет с корнями «быть» и «бывать» и с производимыми из них формами «забыть» и «забывать», чтобы показать, что бывает так, что люди что-то забывают и это забвение ведет к тому, что этого забытого как будто и совсем не было.

<sup>70</sup> Там же. С.129-130.

<sup>71</sup> ПРИГОВ Д.А. В буфете дома литераторов (т.4, с.55). Ср. афоризм Гиппократа, переданный римским поэтом и философом Сенекой: "Vita brevis, ars longa".

<sup>72</sup> ПРИГОВ Д.А. Написанное с 1975 по 1989. С.228 (курсив мой, Р.Г.).

Иногда Пригов употребляет и цифровые манипуляции, как в цикле «Германия», в котором у объекта «Германия 6» с титульным числом 1933, т.е. с годом избрания Гитлера как Рейхсканцлера, на ярлыке значится год 1939, т.е. год начала Второй мировой войны.<sup>73</sup>

Цифра 3 зачеркнута и заменена цифрой 4, и таким образом год 1939 заменяется годом 1949, т.е. годом образования двух немецких государств. Результатом избрания Гитлера является не только Вторая мировая война, но и разделение Германии.

Обстоятельство, что к этому монтажу мы могли бы, продолжая его бриколаж, добавить и год 1990, чтобы представить и воссоединение Германии, показывает, что приговское понятие времени так же открыто будущему, как и его манера письма – продолжению...

Биографическое время в художественном мире Пригова намного сильнее, чем историческое. Это показывает текст 2006 года, который служит и примером того, что у Пригова даже говорящий старик не избегает вульгарных выражений<sup>74</sup>:

18.07.2006 2:04

Вот я вижу -  
 Повсюду летает  
 Молодое мясо  
 Охочее до ебли  
 И вот оно слабеет  
 Стареет  
 Старей, старей, ебливое мясо!  
 Может, что и толковое  
 К старости из тебя выйдет-получится –  
 Смысл какой  
 Идея  
 Поучительный вывод  
 А я поспежу за тобой  
 С высоких холмов



<sup>73</sup> ПРИГОВ Д.А. Германия 6. // <http://prigov.com/artwork> (12.2.2010).

<sup>74</sup> Ср. функции и ценности мата у Пригова: «Тут необходимо авторское пояснение, / что весь мат, / объявляющийся на пределах текста не житейско-повседневного, / представляет собой как бы язык сакральный, / ныне исчезнувший, / изношенный в своей сакральности / и обнаруживающийся как всплески неких чувств, / неуправляемых обычным житейским жизнепроявлением, / <...> в систему метафизической осмысленности, / но лишь как изумление <...>» (ПРИГОВ Д.А. Сов'ы).

Светлого и прохладного Беляево  
Вот, уже и слежу<sup>75</sup>

Беляево – станция московского метрополитена, недалеко от которой жил Дмитрий Пригов. Однако, это никак не значит, что тот говорящий стихов Пригова, которого немецкая терминология стиховедения называет «лирическим я» и который следит за своим *alter ego* и его возможным смыслом – сам Пригов.

Уже сам выбор поэтического языка говорит о том, что Пригов ориентирует временную ткань своего творчества не на линейное время истории, но на циклическое время мифа. Сознательность этого выбора подтверждается его размышлением об исчезновении прозаического сюжета в его творчестве:

Именно эти типы развертывания стихотворных текстов, при почти полной-шем исчезновении повествовательно-сюжетных сочинений, ведь и есть единственный выход эпики в наше время.<sup>76</sup>

Потерянная монументальность отдельного события, стихотворения и картины возвращается их огромным количеством, но такой количественный монументализм не только отделяет художника слова от истории, но и от ожидания бессмертия, отделяет его таким образом как «так сказать» от «как сказать»:

Отчего бы мне не взять  
Да и не решиться на бессмертье.  
Это непонятней смерти,  
Но и безопасней так сказать.  
Безопасней в смысле смерти,  
А в смысле жизни – как сказать.<sup>77</sup>

Поэтический дневник Пригова свидетельствует о постоянном сомнении и удивлении автора насчет своей собственной жизни. «Вирши на каждый день» (т.5, с.1) – это девиз, художественная практика и жизнетворчество автора, который защищает свою собственную жизнь от такой большой истории, которая пытается определить его судьбу извне.<sup>78</sup> Своей иронией, своим смехом и своей постоянностью календарные малые стихи<sup>79</sup> Пригова побеждают историю великих стратегов.

<sup>75</sup> Пригов Д.А. Вознесение. // <http://www.prigov.ru/> (24.6.2010).

<sup>76</sup> Пригов Д.А. О Тёмкиной. // ТЁМКИНА М. Canto Immigranto. <Избр. стихи 1987–2004 гг.> М.: НЛО, 2005. С.5-7. Здесь: с.6).

<sup>77</sup> Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1989. С.236.

<sup>78</sup> Ср. и редукцию димензии времени на принцип «реальности» в тексте «Пересчеты времени» (1997) сборника: ПРИГОВ Д. Исчисления и установления. С.100.

<sup>79</sup> Понятие «календарные стихи» образуется аналогично термину «календарный роман» (Kalenderroman). Ср.: OBERMAYR В. «Irgendwer mit Flügeln...». Nachwort zum 5. Band. // Т.5. С.328.

# *ДИАЛОГ*



Моника Спивак (Москва)

## «Грустный мистик»: о поэзии Сергея Тихомирова

В этом сообщении мне хотелось бы обратить внимание на творчество Сергея Тихомирова<sup>1</sup> – поэта, не примыкающего к литературным объединениям и не участвующего в интенсивной поэтической жизни столицы, а потому далеко не всем известного. Однако из этого граничащего с «аутизмом» антиобщественного «поведения» Тихомирова отнюдь не следует, что такого имени нет на карте современной российской поэзии, а также что такое имя на упомянутой карте заведомо не может появиться. Остановлюсь лишь на некоторых особенностях поэтического мира Сергея Тихомирова. Но сначала – немного биографии.

Сергей Тихомиров родился в 1961 году в Подмосковье. Учился в Московском государственном университете на филологическом факультете. После окончания университета поступил в аспирантуру по кафедре русской литературы МГУ, защитил кандидатскую диссертацию. В настоящее время он доцент кафедры русской литературы Московского педагогического государственного университета и доцент кафедры искусствоведения Высшего театрального училища имени М.С. Щепкина. К научной и академической карьере Тихомиров относится спокойно (один из его ироничных стихотворных манифестов начинается лозунгом: «Я не хочу быть доктором наук / Здоровому не исцелить больного...»<sup>2</sup>). Тем не менее, он один из наиболее уважаемых сегодня специалистов по творчеству А.П. Чехова<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См. репрезентативную подборку его стихов на сайте: <http://stihoma.ru>. Не стоит путать с сайтом тезки и однофамильца: <http://stihomirov.ru>. Все сайты проверены в январе 2012 г.

<sup>2</sup> «Глаза мои глядят во все глаза...» (2004). См.: <http://stihoma.ru> (раздел «Новые стихотворения»).

<sup>3</sup> См., например: ТИХОМИРОВ С.В. Творчество как исповедь бессознательного: Чехов и другие. (Мир художника – мир человека: психология, идеология, метафизика). М. / Ярославль: Ремдер, 2002. На сайте <http://stihoma.ru> также представлена небольшая подборка его статей и эссе.



Сергей Тихомиров является автором двух поэтических сборников, первый из которых – под псевдонимом Скорняков – вышел в 1996 г.<sup>4</sup>, второй – в 2002 г.<sup>5</sup> Однако значительная часть его стихов в эти сборники не вошла.

Небольшой объем печатной продукции – на фоне случившегося в последние годы поэтического бума – представляется скорее плюсом нежели минусом, свидетельством строгости в отборе как текстов, так и тем, работающих на создание образа лирического героя, который в поэзии Тихомирова, безусловно, присутствует.

Важно отметить, что Тихомиров – лирик. Его стихи можно отнести к разряду философских или психологических, но при любой классификации это будет лирика, к тому же камерная и – монотематическая. На роль реформатора языка, трибуна или выразителя дум поколения Тихомиров не претендует. В область его поэтической рефлексии попадает собственное эго. А значит, исследуются лабиринты самосознания и ландшафты души, причем души больной и болящей, жаждущей света, но обреченной блуждать в сумрачном лесу наваждений и страхов. Объединяет его произведения то, что все они пронизаны импульсом мысли и импульсом боли, а также то, что для Тихомирова мысль и боль – практически синонимы.

В качестве визитной карточки приведу одно из стихотворений:

Теперь я знаю, кто я: грустный мистик  
с усами деревенского шофёра  
и женским сердцем. Вот какой сложил  
узор Судьба, в которую не верит  
мой мозг, отравленный буддийским ядом,  
но перед которой глупая душа  
по-прежнему, как в юности, трепещет,  
я бы сказал: почти религиозно.

Я сон отградный видел накануне.  
Каникулы. Автобусная тряска.  
И женщина в просторном платье белом  
с цветочками, на детское колено  
мне руку положив и глядя прямо  
в глаза мои пустые, говорит  
так вкрадчиво и так проникновенно:  
*«Серёжа, возвращайся, возвращайся».*

А дальше – неразборчивое что-то.  
Альбом немецкий. Странные рисунки.  
Вот петушок заглядывает в щёлку.  
Вот скоморох на курице гарцует.  
И с театральной сочной хрипотцою

<sup>4</sup> См.: СКОРНЯКОВ С. 25 стихотворений: 1977–1995. М.: АРГО-РИСК, 1996.

<sup>5</sup> См.: СКОРНЯКОВ (Тихомиров) С. В поисках рая: Стихотворения 1985–2001. М.: Издательский дом «Юность», 2002.

я восклицаю: «Ба, да это Смерть!»  
И плачу от невысказанного счастья.  
И весь в слезах молочных просыпаюсь.<sup>6</sup>

1998

Это стихотворение выбрано потому, что в первой его строфе дается вполне адекватная автохарактеристика: «грустный мистик», воспринимающий себя и свой мистический опыт – самокритично и иронично («с усамы деревенского шофера»).

В первой же строфе дается ключ к пониманию его мировосприятия: «почти религиозно». Здесь важен акцент на «почти», которое тоже самокритично и иронично определяет характер духовных поисков поэта, не позволяя механически отнести его лирику к разряду религиозной.

Во второй строфе проявляется важная составляющая художественного мира – визионерство в сочетании с беспощадной интеллектуальной, а часто и психоаналитической проработкой визионерских образов и душевных переживаний: рассказан сон, в котором герой проваливается в школьное детство. Случайная пассажирка автобуса, по-домашнему именуемая его Сережей, предстает в функции старой доброй знакомой, вроде как матери, ласково уговаривающей блудного сына вернуться в родительский дом, в материнское лоно. Это скорее не только биологическая мать (по Фрейд), а архетипическая анима (по Юнгу). От ее власти не излечиваются; возвращение в ее лоно предопределено.

В третьей строфе проговаривается один из важнейших лейтмотивов тихомировской лирики: Женщина в просторном белом платье опознается: «Ба, да это Смерть!». Смерть здесь не только уготованное человеку будущее. Она, как Бог, есть «Альфа и Омега, начало и конец». В случае с Тихомировым точнее было бы переставить слова и сказать «конец и начало», потому что отсчет времени идет в обратном порядке, не вперед, к старости, а назад, к рождению.

В первой строфе герой видит себя усатым мужчиной. Во второй – школьником на каникулах. В третьей – возрастной провал еще углубляется (скоморох на курице, петушок – это уже что-то из интерьера комнаты дошкольника). В финале герой переживает себя новорожденным младенцем в объятиях кормящей матери: «И плачу от невысказанного счастья. / И весь в слезах молочных просыпаюсь». Можно сказать, что ласковый призыв дамы из автобуса («Сережа, возвращайся, возвращайся») услышан, и возвращение, как кажется на первый взгляд, состоялось.

Однако не все так просто. Движение по обратной возрастной оси может, конечно, восприниматься как тиражируемый художественный прием. В случае с Тихомировым напрашивается объяснение от психоанализа: где

---

<sup>6</sup> СКОРНЯКОВ (Тихомиров) С. В поисках рая. С.27. Курсив автора.

Юнг – там и Фрейд, а где Фрейд – там и детство вспомним. Но такого объяснения недостаточно. Умозрительное движение по оси жизни в обратном порядке, то есть против времени, от конца к началу – одно из распространенных упражнений, в мистических школах различного толка, преимущественно восточных.

Так, герой рассказа Андрея Белого «Июг» (1918) заканчивал каждый свой день прокручиванием событий от вечера к утру в обратном порядке.<sup>7</sup> О таких же экспериментах над собственным сознанием, проходивших под руководством Рудольфа Штейнера, Белый писал в «Материале к биографии интимном, предназначенном для чтения после смерти»<sup>8</sup>. Согласно Штейнеру, подобная практика дает преодоление зависимости от времени, ведет к актуализации момента появления на свет и – дальше, выводит к постижению духовных основ мироздания и собственных предыдущих воплощений.<sup>9</sup> Надо отметить, что именно такого рода медитативная практика вдохновила Белого на создание повести «Котик Летаев».<sup>10</sup>

Впрочем, к антропософии поэт Тихомиров никакого отношения не имеет. Однако есть основания поверить его ироничной авто-характеристике («грустный мистик») и замечанию о том, что его мозг «отравлен буддийским ядом». Эпитет «грустный» в данном контексте может означать не только свойство темперамента, но и то, что мистик из него вышел не слиш-

<sup>7</sup> «<...> ежедневно в без пятнадцати минут десять Иван Иванович Коробкин кончал свои счеты со днем и пропускал все события дня перед собою в обратном порядке: от последнего мига до мига своего пробуждения; после этого мысль его и внимание приобретала какую-то особую стойкость и силу; в без пяти минут одиннадцать он ложился» (БЕЛЫЙ А. Июг. // БЕЛЫЙ А. Собрание сочинений: Серебряный голубь. Рассказы. М., 1995. С.296-308. Здесь: с.304).

<sup>8</sup> АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. Материал к биографии (интимный). Публ. и прим. Дж. Малмстада. // Минувшее: Исторический альманах. М., 1992. Вып.6. С.336-415; Вып.8. С.409-471; Вып.9. С.409-483.

<sup>9</sup> «Когда мы думаем в обратном порядке: вместо от утра к вечеру идем от вечера к утру, то мы думаем против времени. Мы упраздняем время <...>. Кто не может выйти из времени, тот не может войти в духовный мир» (ШТЕЙНЕР Р., цит. по: Anthropos: Опыт энциклопедического изложения духовной науки Рудольфа Штейнера: В 2 т. Сост. Г.А. Бондарев. М., 1999. Т.2. С.701 и др. // bdn.rudolf-stainer.ru/Anthropos/part1.pdf /).

<sup>10</sup> Ср.: «Здесь, на крутосекущей черте, – в прошлое я бросаю немые и долгие взоры. Мне тридцать пять лет: самосознание разорвало мне мозг и кинулось в детство; я с разорванным мозгом смотрю, как дымятся мне клубы событий, как бегут они вспять <...>» (БЕЛЫЙ А. Котик Летаев. // БЕЛЫЙ А. Собрание сочинений: Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М.: Республика, 1997. С.24). См. также: «<...> проносятся прошлая жизнь, но в обратном порядке до мига рождения, и – дорожденный будущий мир возникает: до нисхождения сознания в тело младенца, сливаются миги сознания вне тела с последними мигами, после выхода сознаванья из тела. И образуется круг мира "Я" – тут начало мытарств в пути е с т в и я <...>» (БЕЛЫЙ А. Записки чудака. // Там же. С. 415).

ком удачливый, не обретший того «немыслимого счастья» и очищения, к которому на мгновение приходит его двойник-младенец после того, как встретил и опознал Женщину-Смерть.

Стихотворение заканчивается в момент пробуждения. Последствия пережитого не ясны (судя по контексту тихомировской лирики, они будут не слишком значительны). Проснувшийся после потрясения герой снова превратится во взрослого дядю «с усами деревенского шофера», не дойдя, по видимому, до какой-то последней, преобразующей точки. Если так, то призыв незнакомки в белом платье («Сережа, возвращайся, возвращайся») превращается в аналог ницшевского «вечного возвращения».

Принципиальной незавершенностью духовного поиска обусловлено и «вечное возвращение» поэта Тихомирова к проработке проблем этого спектра.

Второй сборник Тихомирова называется «В поисках рая». Для Тихомирова эти поиски означают попытки осмыслить и гармонизировать земное и запредельное, слишком человеческое и отдаленно-божественное.

Где Ты, Господи? Я утомился в Твоих  
Небесах прозревать занебесную точку  
и блуждать в переливах мозаик земных,  
всем рыданьем безверья вверяясь клубочку.<sup>11</sup>

Или:

Тихо,  
Умиротворенно  
Пью чай и вдруг замечаю:  
Истина, Рай, Абсолют –  
Вот они, в чашке моей!<sup>12</sup>

В поисках последних ответов на вечные вопросы он будет пробовать самые разные методики и парадигмы духовного знания: эрос, аскезу, христианство, психоанализ, буддизм...

Иногда этот опыт просвечивает сквозь самые, на первый взгляд, простые поэтические высказывания:

Не задавать вопрос:  
Как излечиться телу?  
Не задавать вопрос:  
Как излечиться духу?  
Не спрашивать ни о чем  
И не стремиться к цели.  
Просто смотреть,  
Просто смотреть – на вещи.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> ТИХОМИРОВ С. «Я остался один в этом Царстве теней...» (2003). См. раздел «Новые стихотворения» на сайте: <http://stihoma.ru>.

<sup>12</sup> См.: СКОРНЯКОВ (Тихомиров) С. В поисках рая. С.40.

<sup>13</sup> Там же. С.34.

Иногда о характере духовных поисков говорится открыто, как например, в стихотворении "Good-bye, Buddha!":

И каждую меня бузит секунду.  
И я не знаю, что мне предпринять.  
Смирению предаться или бунту –  
не всё ль равно? На всём одна печать.  
Я не умею духов различать.  
Семь лет назад поставил я на Будду.

<...>

В беспутных снах, крутому вняв совету,  
хотел пролезть в какую-то нору  
утробную, чтоб выйти к свету, к свету.  
Лампадки жёг. Молился ввечеру.  
В какую-нибудь надо же игру  
играть страдальцу, – почему б не в эту?

Ещё чего? Ещё снимал цветочки  
на видео и кустики и вгля-  
дывался в них, как в Мандалу; кружочки  
кружились предо мной, пыльной пыля...  
И всё загадывал: Бог даст, и я,  
нырнув туда, как в омут, Божьей точки  
достигну. Точки Вечности. Как сладко  
мечтать о ней мне было! Я, афей  
закоренелый, высшего порядка  
возжаждал вдруг. Тогда с душой моей  
и впрямь творилось что-то, – зря, что ль, ей  
диагноз врач поставил «психопатка»?

Всё сладится! Всё сбудется! Омега  
сольётся с Альфой. Выскочит из уст  
кита Иона. Зацветёт омела.  
Терновника воспламенится куст.  
Я верил в это. Верил! Книжный вкус  
у веры был, не спорю. Но ведь дело  
не в том, я утешал себя, в какую  
мы байку бодро веруем, а в том,  
чтоб в байке сей восхитить Жизнь Иную,  
узреть её хотя б одним глазком.  
Кротчайшим «гатэ, гатэ» голоском  
пел, оседлав подушку расписную.

<...><sup>14</sup>

2008

Путь искания, поддержанный мистическими практиками, как известно, чреват срывами, кризисами и падениями, приносящими нравственные, а

<sup>14</sup> См. раздел «Новые стихотворения» на сайте: <http://stihoma.ru>.

иногда и физические мучения. Особенно, если духовный поиск не дает ответов и не приносит отрадного, конечного успокоения:

Где ты, Бог мой, в которого я не верю?  
Где ты, Свет мой, который мне дик и страшен?  
Знаю твёрдо: желаньем отдаться Зверю  
я и вашим хотел угодить и нашим.

Я хотел угодить, без конца рисуя  
в грёзах сладостных образы Строгих Дядей,  
в чьи объятья все муки свои несу я,  
непонятно какого здоровья ради.

Я хотел угодить – ничего не вышло.  
Дяди Строгие жертву мою отвергли.  
А уж как молил их, чтоб некий Кришна  
со своим явился мне «виждь и внемли»!

«Виждь и внемли...» Какое там! Я в пустыне,  
как дурак, лежу, ничего не смысла.  
И разверстыми – вместо Пречистой Сини –  
Зверя недрами Ночь надо мной нависла.<sup>15</sup>

2006

Тихомиров дословно цитирует строки из хрестоматийного пушкинского стихотворения «Пророк» и почти буквально воспроизводит описанную Пушкиным сцену:

Духовной жаждою томим,  
В пустыне мрачной я влачился, –  
И шестикрылый серафим  
На перепутье мне явился.  
<...>  
Как труп в пустыне я лежал,  
И Бога глас ко мне воззвал:  
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей.»

В обоих случаях есть герой, томимый духовной жаждою, пустыня (то есть земная юдоль), и Божественный глас с небес как награда за духовное томление.

Но пушкинскую ситуацию Тихомиров примеряет на себя и, в ходе примерки, существенно видоизменяет, профанирует, но – что важно – профанирует лишь до определенной степени. Его герой лежит в пустыне не как труп, а как дурак, мечтающий, чтобы с ним произошло такое же чудо, как с пушкинским пророком. Он ждет знака от «некоего Кришны», а не от ветхозаветного Бога, как у Пушкина, да к тому же лежит напрасно: чаемого

---

<sup>15</sup> Там же.

гласа с небес не дождался, Божественной волей не исполнился. Получается не без комизма, жалостливо, и при этом – с самоиронией.

\*\*\*

Активное вовлечение в поэтический диалог литературных имен, персонажей, освоение культурных моделей и клише свойственно современной поэзии вообще, и Тихомирову в частности – что не удивительно, если помнить, что он – филолог. Если бы понятие «университетская поэзия» не стало в последнее время для одних брендом, а для других ругательством, я бы назвала его поэзию университетской. (Сейчас на этом настаивать не буду – до прояснения термина.)

Обычно для подтверждения этого тезиса следует перечислить те изысканные имена и тексты, которые образованный поэт-филолог берет на вооружение. Тихомиров действительно цитирует часто и открыто указывает на книги, послужившие источниками вдохновения. Однако перечень цитируемых авторов отнюдь не свидетельствует о запретельности эрудиции или элитарном вкусе поэта. Это или так называемые «властители дум» (Беме, Элиаде, Грофф<sup>16</sup> и другие), или – что чаще – авторы из школьной программы (Грибоедов, Лермонтов, Толстой и др.).

Филологическая выучка, ученая степень и, похоже, преподавательский стаж проявляются не в том, что цитируется, а в том, как и для чего это делается. В качестве примера можно взять очень простенькое стихотворение «Поздоровел и округлился», в которое введена хрестоматийная цитата из «Братьев Карамазовых» Ф.М. Достоевского о «клейких листочках» как символе возрождающейся жизни.

Поздоровел и округлился,  
и даже закурил однажды,  
облокотился на перильца  
такой торжественный и важный,

и так величественно выгнул  
при этом, в шарфе белом, шею,  
и нервно пальцами задвигал,  
как будто впрямь курить умею

без отвращения, как заправский  
курильщик, и как будто этой  
к лицу мне медленно, по-барски  
затягиваться сигаретой.

И, дым сквозь ноздри выпуская,  
я улыбаюсь так блаженно,

<sup>16</sup> СКОРНЯКОВ (Тихомиров) С. В поисках рая. С.11, 13 и др.

как будто жизнь моя пустая  
не горестна, а совершенна.

И смерти нет – ни здесь, под сердцем,  
ни там, в пределах отдалённых...

И так доволен я соседством  
перилец яростно-зелёных!

Как будто *клейкие листочки*,  
скользя по ним, я нежно глажу  
и страшный след фатальной точки  
зелёной краской густо мажу.

И так мне весело от мысли,  
что скоро – май, и близко – лето...  
Вот только б тучки не нависли  
и не кончалась сигарета.<sup>17</sup>

1997

Специфика тихомировского цитирования в том, что он не вынимает чужую фразу из контекста для переформатирования и – если так можно сказать – переозвучки. Он втягивает в смысловое поле стиха широкий контекст цитируемого источника. Важно, что о клейких листочках говорит Иван Карамазов, не способный принять Божье Творение в его несовершенстве, но страстно желающий прокричать Творцу Осанну: «Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дороги иной человек...».

Если воспринимать «клейкие листочки» в контексте проблематики Достоевского, то и стихотворение Тихомирова о наслаждении весенним мигом окажется на самом деле стихотворением о вере и безверии, точнее о том, что радость обретения веры можно почувствовать лишь на мгновение, чтобы потом вновь рухнуть в пучину рефлексии.

Напомню, что Иван Карамазов, после пафосного воспевания клейких листочков, билет на вход в рай возвращает.

То, что аналогом карамазовских экологически-чистых клейких листочков оказываются липкие, свежескрашенные в ядовито-зелёный цвет перила, придает тихомировской ситуации комизм. И еще – обреченность. Последний возглас – «Вот только б тучки не нависли / и не кончалась сигарета» – отсылает к гетевско-фаустовскому «Остановись мгновенье, ты прекрасно». Однако в данном контексте это заведомо абсурдно: зажженная сигарета по законам земной физики через мгновение неизбежно превратится в окурок.

\*\*\*

---

<sup>17</sup> Там же. С.8-9. Курсив автора.



Порой диалог с литературной классикой превращается в прямое собеседование, почти – в ролевую игру. Например, в стихотворении, посвященном И.С. Тургеневу.

*И все они умерли, умерли.*

И.С. Тургенев

И все они умерли, умерли... Сладко  
им спать, вероятно. Но не по себе  
становится как-то от этого факта  
тому, кто ещё не причастен судьбе  
такой и, однако же, знает наверно,  
что вскорости тоже разделит её.  
Сказать откровенно, Ивана безмерно  
страданье Сергеича. Горе моё,  
Ванюша, не плачь, не скорби, не печалься  
и, главное, маму свою не вини.  
Такое несчастье достаточно часто  
случается, в наши особенно дни.  
Ты смерти, как мамы, боишься, конечно,  
и так же, как мамы, боишься судьбы,  
глядишь безутешно и слёзы поспешно  
со щёк вытираешь. Мы оба слабы,  
признаться, пред этой таинственной силой,  
*проекцией* всех деспотических мам.  
И хилый, но милый над нашей могилой  
грядущей цветочек заранее нам  
не нравится только поэтому, Ваня!  
И всё же – родную, больную – прости.  
Невроза на грани, скажи ей: «*Маманя,  
давай почитаем «От двух до пяти».*»  
*И будем, как дети, над смертью смеяться,  
как учит Корней<sup>18</sup> и Господь наш Иисус,  
и очень стараться, тем самым, расстаться  
с тоскою страдальца и узника уз  
утробных. Ах, мама, ты тоже, похоже,  
ужасная жертва толчков родовых  
всего лишь. И что же? Себе же дороже  
по-бабски, по-рабски зависть от них,  
по-моему. Смейся же, смейся, голубка.  
И сам я с тобой над собой посмеюсь...»*

<sup>18</sup> Имеется в виду Корней Чуковский, автор книги «От двух до пяти» (1933), в которой собраны примеры детского словотворчества.

Ах, Ваня, как жутко, что это не шутка,  
а маленький опыт надежды, боюсь,

не смею сказать, что надежды на чудо  
исхода из рода страдальцев и при-  
ближенья как будто к покойной, как Будда,  
затворника келье с лампадкой внутри.

Затворника, но не печальника. Кротко,  
но жарко лампадки горит огонёк.  
«И все они умерли, умерли» – чётко  
и ясно, казалось бы, сказано. Но к

чему нам, Ванёк, обновлённым и смехом  
хвалёным излеченным вроде бы как,  
за облаком следом к божественным сферам  
почти что летящим, – к чему этот мрак

могильный? «И все они умерли...» Что нам  
обоим, обеих суровых маман  
протившим со стоном и ими прощённым, –  
до страха пред горкою праха, Иван?<sup>19</sup>

1997

В качестве эпиграфа взяты финальные строки из самого известного стихотворения в прозе И.С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы». Размышления над судьбой срезанного букета Тургенев завершает пронзительным стоном: «И все они умерли, умерли». Как кажется, понятно, что Тихомирова привлекло в этом вскрике боли. Во-первых – разительное несоответствие между мелким поводом (цветы завяли) и глобальным трагическим выводом. И – во-вторых – полное созвучие этого возгласа основным темам его собственной лирики.

Тихомиров диагностирует Тургеневу душевную болезнь (страх смерти), находя ее истоки в детстве писателя, в его отношениях с матерью, деспотичной Варварой Петровной Лутовиновой<sup>20</sup>. Лирический герой стихотворения выступает одновременно как филолог-биограф, как врач-психоаналитик (видящий, что болезнь пациента типична и не представляет научного интереса) и еще как собрат по тяжелому недугу. Как бы сочувствуя страданиям Тургенева, герой стихотворения менторски наставляет его, учит уму-разуму, делится с ним новейшими рецептами исцеления и своим – якобы позитивным – видением проблемы.

<sup>19</sup> СКОРНИЯКОВ (Тихомиров) С. В поисках рая. С.24-26. Курсив автора.

<sup>20</sup> См., например: МАЛЫШЕВА И.М. Письма матери (Из неизданной переписки В.П. Тургеневой с сыном). // ТУРГЕНЕВСКИЙ СБОРНИК: Новооткрытые страницы Тургенева. Неизданная переписка. Воспоминания. Библиография. Пг., 1915. С.24-48. МАЛЫШЕВА И.М. Мать И.С. Тургенева и его творчество: По неизданным письмам В.П. Тургеневой к сыну. // Русская Мысль. 1915. №6. С.99-111; №12. С.110-120; и др.

Странным в этом стихотворении выглядит чрезмерно ласковое, фамильярное обращение лирического героя к классику русской литературы – Иван Сергеевич превращается в Ваню, Ванюшу. Коробит также бодрый, высокомерно-учительский тон проповеди-отповеди и какой-то несвойственный тихомировской поэзии натужный оптимизм.

Эти странности и диссонансы объясняются тем, что затеянная Тихомировым ролевая игра с Тургеневым также имеет литературный источник. Она ведется по модели, заимствованной у другого классика отечественной словесности – у поэта Н.А. Некрасова. Здесь Некрасов привлекается как автор социально-обличительных стихотворений «Железная дорога» и «Крестьянские дети», входящих в школьную программу. Эти произведения с детства всем набили оскомину и традиционно становились объектом шуток и пародий.

В обоих текстах Некрасова гражданская скорбь изливается в форме поучения, адресатом которого является ребенок. Причем в обоих текстах ребенка зовут так же, как и Тургенева – Ваня, Ванюша...

«Довольно, Ванюша! гулял ты немало,  
Пора за работу, родной!»  
Но даже и труд обернется сначала  
К Ванюше нарядной своей стороной:  
Он видит, как поле отец удобряет,  
Как в рыхлую землю бросает зерно <...>

Это из «Крестьянских детей»<sup>21</sup>.

А это из «Железной дороги»<sup>22</sup>:

Добрый папаша! К чему в обаянии  
Умного Ваню держать?  
Вы мне позвольте при лунном сиянии  
Правду ему показать.

Форма тихомировского стиха пародийно повторяет некрасовских «Крестьянских детей» – тот же амфибрахий. Содержание скорее ориентировано на «Железную дорогу». В «Крестьянских детях» поэт призывает крепостного мальчика Ванюшу беззаботно отдаваться деревенским радостям, так как в скором будущем его ждут тяжкий труд, бесправие, социальное угнетение. В «Железной дороге» речь о том же, но на более экспрессивном материале. Лирический герой Некрасова раскрывает попутчику Ване глаза на жестокую правду о том, какой страшной ценой строилась дорога: рабский труд мужиков, тысячи погибших. Под впечатлением от рассказа у ребенка то ли

<sup>21</sup> НЕКРАСОВ Н.А. Полное собрание сочинений и писем в пятнадцати томах. Т.2: Стихотворения 1855-1866 гг. Л.: Наука, 1981. С.119-120. См. это собрание сочинений на сайте: <http://lib.rus.ec/b/316584/read>.

<sup>22</sup> Там же. С.168-169.

сон, то ли кошмарное видение: к окнам вагона приникают мертвецы, хором поющие о своих несчастьях:

Чу! восклицанья послышались грозные!

Топот и скрежет зубов;

Тень набежала на стекла морозные...

Что там? Толпа мертвецов!

То обгоняют дорогу чугунную,

То сторонами бегут.

Слышишь ты пение?.. "В ночь эту лунную

Любо нам видеть свой труд!

Мы надрывались под зноем, под холодом,

С вечно согнутой спиной,

Жили в землянках, боролися с голодом,

Мерзли и мокли, болели цингой...".

Очевидно, что Тихомирова привлекло в «Железной дороге» именно это видение, словно бы иллюстрирующее тургеневский эпиграф: «И все они умерли, умерли...». И еще – образ испуганного картиной смерти мальчика Ванюши, которого герой Некрасова подбадривает и призывает мужественно взглянуть правде в глаза:

Не ужасайся их пения дикого!

С Волхова, с матушки Волги, с Оки,

С разных концов государства великого –

Это всё братья твои – мужики!

Стыдно робеть, закрываться перчаткою,

Ты уж не маленький!..

Отличие некрасовской картины всеобщей смерти от тургеневской принципиально. Для Некрасова корень бед в общественном устройстве, а значит, поэт верит в то, что при позитивных социальных изменениях проблема может быть решена.

Тихомиров пародийно локализует проблему смерти в психоаналитической сфере и столь же пародийно – по-некрасовски – утешает испуганного Ванюшу Тургенева. Иными словами – устраивает литературный диспут на интересующую его тему, чтобы примерить на себя и маску бодрого Арлекина-Некрасова, и маску унылого Пьеро-Тургенева, а потом обе маски снять. И остаться при неотвязных мыслях и неразрешимых вопросах, которые так органично присущи его художественному миру.



Эдит Клюс (Шарлотсвилл)

## Пародия московского текста в цикле Дмитрия Пригова «Москва и москвичи»

«Художественная» Москва последних советских десятилетий пережила кризис идентичности, напоминая тот, который пережил Санкт-Петербург в своем художественном облике начала 20 века. Уже в 1970-е годы в неофициальной культуре стали слышны новые поэтические голоса и поднялись новые волны творческой деятельности, в которых – отчасти пародийно – обрабатывался богатый материал советской идеологии, касающейся Москвы. Хотя Москва славилась столицей громадной советской империи и оплотом коммунистической вселенной, в поэзии и в искусстве начали деконструировать советский, равно как и другие, мифы о Москве. Особенно плодотворным в этом отношении является цикл московского концептуалиста Дмитрия Пригова «Москва и москвичи» (1982), представляющий собой комплексную обработку разных московских мифов.

Однако в отличие от Петербурга, Москва на протяжении своей долгой истории далеко не страдала кризисами самопонимания. С 16 века московские князья и цари гордились Москвой, центром свободного православного мира.<sup>1</sup> А в имперскую эпоху, даже когда Петр отодвинул ее на задний план, сделав второй столицей, по мнению многих русских, Москва равнялась самой русскости, самому русскому самосознанию.<sup>2</sup> Она осталась духовным центром, первым русским университетским городом, а затем родиной славянофильства и русского национализма. В конце 19 века она ожила новым художественным, музыкальным, архитектурным и философским брожением. Во второй половине 20 века после подавления Пражской весны 1967–68 гг., конфликт между Москвой – центром тоталитарного имперского государства, и Москвой – «воображаемым сообществом» мыслящих, самосознательных людей (здесь

---

<sup>1</sup> ROWLAND D.B. Moscow – The Third Rome or the New Israel? // Russian Review. 1996. Vol.55. №4. С.591-614.

<sup>2</sup> ТОПОРОВ В.Н. Петербургская идея русской истории. // ТОПОРОВ В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы (Введение в тему) Петербург – Москва. [http://philologos.narod.ru/ling/topor\\_piter.htm#tp1](http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm#tp1) (доступ 31.05.2010) (по изданию: ТОПОРОВ В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс»–«Культура», 1995. С.259-367).

и далее используется принятый переводный термин Бенедикта Андерсона "imagined communities") нашел свое выражение в искусстве андерграунда и в художественной литературе.<sup>3</sup>

Уже к началу 1970-х годов на смену пост-сталинскому утопизму миф о Москве заменился другими, более глубоко лежащими в русском культурном архиве нарративами и мифами о русской идентичности и об идеальном русском обществе. Одним из них стал русский миф о пропавшем или затонувшем городе, уходящий корнями в легенду о невидимом граде Китеже. Вслед за Галиной Белой, я называю этот миф «затонувшей Атлантидой».<sup>4</sup> Образ затонувшего города передает миф о морально совершенном общественном и духовном укладе. В постсоветское время на этот миф указывает философ Михаил Рыклин в статье «Тела террора» (1990) и в книге «Пространства ликования» (2002)<sup>5</sup>, а также Виктор Пелевин в уже ставшем классическим рассказе «Девятый сон Веры Павловны» (1991)<sup>6</sup>. Насколько мне известно, во время оттепели образ затонувшего града Китежа появился впервые на полотнах и в мемуарах художника Ильи Глазунова, который в 1960-е годы делал эскизы декораций для постановки оперы Н. Римского-Корсакова «Легенда невидимого града Китежа и о девице Февронии».<sup>7</sup> В словесном искусстве пост-сталинского периода образ подводного города был впервые пародийно использован скорее всего у Дмитрия Пригова в цикле «Москва и москвичи» (1982).<sup>8</sup> Представляется, что именно поэзия Пригова стала основой нового

<sup>3</sup> ANDERSON B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983). Дополн. изд. London: Verso, 2002. В русском переводе: *Воображаемые сообщества*. Перевод с английского В.Г. Николаева. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2001.

<sup>4</sup> БЕЛАЯ Г.А. Затонувшая Атлантида. // Библиотека «Огонька». №14. М., 1991.

<sup>5</sup> РЫКЛИН М. «Тела Террора». // БАХТИНСКИЙ СБОРНИК 1. Ред. К.Г. Юсупов и др. М.: 1990. С.60-76. РЫКЛИН М. *Пространства ликования: Тоталитаризм и различие*. М.: Издательство Логос, 2002.

<sup>6</sup> Рассказ входит в сборник: ПЕЛЕВИН В. «Синий фонарь». М.: Текст, 1991. С.140-156. См. также: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-9son/1.html> (20.10.2010).

<sup>7</sup> ГЛАЗУНОВ И. *Россия Распятая*. М.: Олимп, 2004. Книга доступна в интернете: <http://www.rus-sky.com/history/library/glazunov/3.htm> (23.05.2010).

<sup>8</sup> См. о мифе Китежа: HODGSON K. *Kitezha and the Commune: Recurrent Themes in the Work of Ol'ga Berggol'ts*. // *Slavonic and East European Review*. 1996. Vol.74. №1. С.1-18. ШЕШУНОВА С.В. Град *Китеж* в русской литературе: Парадоксы и тенденции. // *Известия Академии Наук, Серия литературы и языка*. 2005. Т.64. №4. С.12-23. DEPREZ D. *L'Invisible cité de Kitez au reflet de la prose d'Age d'Argent*. // *Etudes Mongoles et Siberiennes, Centrasiatiques et Tibetaines*. 2007. Vol.38-39. С.75-118, 495-496. ПАЩЕНКО М. *Китеж*, или русский Парсифал: генезис символа. // *Вопросы литературы*. 2008. №2 (март-апрель). С.145-182.

«постмодернистского» направления русской поэзии, что подтверждается отчасти его отношением к так называемому московскому тексту.

Самим заглавием «Москва и москвичи» Пригов отсылает читателя к одноименной книге очерков о Москве В.А. Гиляровского, со времени первого издания в 1926 г. пользующейся огромной популярностью. Несмотря на общность заглавия, приговский цикл кажется тематически далеким от книги Гиляровского. Однако следует упомянуть о двух моментах, связывающих эти произведения. Считается, что книга Гиляровского легла в основу понятия «московский текст», поскольку автор оправдывал ее появление тем, что в это время исчезала древняя Москва под бульдозерами советского строительства.<sup>9</sup> Оба произведения связываются темой, выдвигаемой как главной, а именно, темой разрыва между исчезающим городом и человеческим «воображаемым сообществом», с одной стороны, и имперской государственной властью, с ее впечатляющими символами – громадными каменными зданиями, памятниками сверхчеловеческим советским героям, вездесущей милицией и т.д. – с другой.

В 23 стихотворениях приговского цикла пародируются многие из мифов, которые культурологи считают составными частями московского текста. Московский текст здесь предстает как совокупность городской истории, топографии, личностей и творческих осмыслений этих исторических и географических данных. Пригов готовит читателя к этой тематике в пародийном введении «Предупреждение», излагая «цель» цикла с псевдо-академической серьезностью:

---

<sup>9</sup> Гиляровский В.А. Москва и москвичи. М.: Московский рабочий, 1968. С.12. В 1934, когда реконструкция города началась всерьез, Гиляровский писал, кажется, с некоторой грустью: «Москва вводится в план. Но чтобы создать новую Москву на месте старой, почти тысячу лет строившейся кусочками <...> нужны особые, невиданные доселе силы <...>. Это стало возможно только в стране, где советская власть» (там же, с.12). Даже если «Москва уже на пути к тому, чтобы сделаться первым городом мира» (там же, с.12), Гиляровский спешит, пока не поздно, описать исчезающую Москву. Есть и другие, менее цитируемые источники для московского текста, например, И.А. БЕЛОУСОВ (Ушедшая Москва. Воспоминания. (1928). Серия: Русские мемуары. Москва и москвичи. М.: Русская книга, 2002), которые своим появлением обозначают конец одной эры в истории города и начало новой эры. См. также: ОДЕССКИЙ М. В поисках московского текста. // Toronto Slavic Quarterly. Vol.29. 2009. <http://www.utoronto.ca/tsq/29/index29.shtml> (22.05.2010).



Эта книга представляет собой попытку заложить методологические основания для изучения темы Москвы поэтическими средствами в соответствии с историко-философскими понятиями нашего времени. Как всякая первая попытка, она, вполне возможно, почти сразу же станет анахронизмом.

Ну что же, общим памятником да станет нам просвещенная Москва.<sup>10</sup>

Пригов, сначала в манере ученого-культуролога, делает вид, будто хочет проникнуть в суть московского текста. Как метко охарактеризовали эту игру его первые немецкие переводчики Георг Витте и Сабина Хенсен<sup>11</sup>, Пригов воспроизводит идеологически упорядоченную картину мира советского общественно-го сознания до перестройки. В нем объединены разнообразнейшие, созданные языком и литературой мифологические образы Москвы: Москва как Третий Рим, Москва как небесный Иерусалим, Москва как социалистическая столица мира, Москва как «подполье»... Москва предстает в этом цикле как концентрированная модель архаического миропорядка, организованного – по горизонтали и по вертикали – полярными противоположностями: центром и периферией, внутренним и внешним, своим и чужим, небесами и преисподней. Все чужое, угрожающее и враждебное окружение подвергается языковому картографированию и обезвреживается через включение в свой мир.

К этому списку можно добавить и Москву обычного человека, а также общественную Москву, невидимую Москву и независимую Москву.

Цикл легко разделяется на три части. Первую треть составляют стихотворения №1-7, в которых поэт обрабатывает знакомые московские мифы всегда в абсурдно-юмористической тональности. Вторая часть (№8-15) осложняет каждый отдельный миф тем, что соотносит между собой разные мифы. Третья часть (№16-23) описывает москвичей и их взаимоотношения с родным городом.

В первом стихотворении «Стоял мороз и мощные дымы...» поэт призывает близкого друга Орлова (а с ним и читателя) определить сущностную «мистику Москвы», т.е. ее главные культурные коды, символы, нарративы. Пригов здесь начинает игру с уже прочно установленными кодами, и, кроме того, создает свои собственные.

В первых стихотворениях противопоставляются плохо сочетаемые образы Москвы: с одной стороны, это тематика «*translatio imperii*» с изображением Москвы преимущественно в качестве имперской столицы и общественной

<sup>10</sup> ПРИГОВ Д. «Москва и москвичи», Избранные. М.: ЗебраЕ/Эксмо, 2003. С.28-42. Здесь: с.28. Дальнейшие ссылки по этому изданию.

<sup>11</sup> ВИТТЕ Г. / ХЕНСЕН, С. О немецкой поэтической книге Дмитрия Александровича Пригова "Der Milizionär und die anderen". // НЛО. 2007. №87. С.296 (=http://magazines. russ.ru/nlo/2007/87/vi22.html).

совокупности мыслящих людей, а с другой – это тематика города как творческого создания каждого жителя, т.е. Москва как воображаемое место, существующее в каждой голове и душе. Пригов представляет Москву местом, с одной стороны, божественно-возвышенным, с которого граждане смотрят надменно на остальной мир, а с другой – подвижным, более гибким, но невидимым.

В первой трети цикла упоминаются преобладающие черты обеих сторон московской мифологии: Москва – новая среднеазиатская империя, Москва – третий Рим, святая Москва, Москва – ось многонациональной империи, Москва – желанная добыча для захватчиков разного рода, Москва – скрытый живучий организм. Уже во втором стихотворении «Прекрасна моя древняя Москва...» обращается внимание на два имперских образца – византийский и монгольский, легшие в основу княжеского московского государства. На фоне улиц приговской Москвы с их вихрящимися среднеазиатскими песками борются животные-символы обеих империй – порфиросный византийский орел и снежный барс среднеазиатских гор (барса до сих пор изображают на флаге Татарстана). Москвичи являются лишь пассивными зрителями этой борьбы, попеременно поощряющими то птицу, то зверя. В этом абсурдном приговском мире не ясно, кто же в конце концов одержит верх, но зрители продолжают болеть за обоих вечно и бессмысленно.

В третьем стихотворении «Когда размер Наполеона...» поэт обращает внимание на модернистский аспект московского текста: национальное сплочение русского народа для защиты русской земли от грозных захватчиков с Запада. Тут впервые Пригов иронизирует над понятием нации как сообщества «русского сказочного народа». Эта Москва (средоточие русского национального чувства) наделена чертами гибкости и подвижности, которые отсутствуют в образе каменной, имперской Москвы. Москва как сообщество людей меняется, скрывается, двигается, чтобы защититься и утвердиться при вторжении наполеоновских войск:

Подумалось: Москву мы отодвинем вглубь  
Представилось: вот здесь поставим флешки  
Здесь – батарею, здесь Багратиона.<sup>12</sup>

Главным в этой Москве является «не-эссенциальность» самого города как географической местности. Тут нет ни памятников, ни символов. Город есть те люди, которые в нем живут и его «защищают». Какими бы ограниченными и непродуманными ни были так называемые «планы» москвичей/защитников («Вот так-то лучше! Потому что лучше / Во всех смыслах»), тут ощущается хотя бы примитивное осуществление того же андерсоновского «воображае-

<sup>12</sup> ПРИГОВ Д. «Москва и москвичи». С.31.

мого сообщества»: люди думают, и образуется какое-то чувство принадлежности к группе «мы».

Рассказ о наполеоновском вторжении приводит к рассмотрению в стихотворениях №4-7 «московской» психологии ксенофобии, лежащей в основе веры в вечную притягательную силу Москвы. Этот новый голос в приговском «хоре» москвичей предполагает, что все державы мира стремятся к тому, чтобы победить Москву. Чужая власть или борется до смерти, чтобы завладеть Москвой, или подчиняется ей:

До смерти оставаться пораженным  
Или переходить к нам – в москвичи.<sup>13</sup>

А в стихотворении «Так всякий норovit ее обидеть...» отвергнутые нации все мечтают вернуться в московское царство:

В Москву! В Москву! Назад! О, драгн нах Остен!  
Бегут, бегут – и снова цепенеют...  
Так надо – видно, Бог хранит Москву.<sup>14</sup>

Такому заядлому шовинисту сам факт, что Москва выжила вопреки всем вторжениям, служит доказательством, что Москву благословил Бог.

В шестом и седьмом стихотворениях поэт подтрунивает над московской имперской психологией, над взглядом на Москву в 20 столетии как на центр советской евразийской империи. Тут универсализм преобладает над национализмом. Советская Москва 20 века вышла за пределы одного этноса; она охватывает людей всевозможных этнических групп:

Кого в Москве ты только не найдешь  
От древности здесь немцы и поляки  
Китайцы и монголы, и грузины  
Армяне, ассирийцы, иудеи  
Это потом они уж разошлись  
По всему свету основали государства.<sup>15</sup>

Тут Пригов осмеивает этническую предвзятость взглядов таких авторов, как «нео-евразийский империалист» Александр Дугин, который считает, что Россия занимает святую территорию, гиперборейскую родину арийских народов. Москва есть исторические альфа и омега; Москве хотели бы подчиниться все здравомыслящие народы мира, поэтому «и просятя под руку древнюю Москвы / Москва назад их с лаской принимает», хотя не всех, поскольку, как полагают надменные москвичи, некоторые «не поняли, не заслужили / Не доросли»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С.32.

<sup>15</sup> Там же. С.33.

<sup>16</sup> Там же.

Седьмое стихотворение, «Когда на этом месте древний Рим...», опирается на самый известный имперский миф о Москве: Москва – Третий Рим. Вместо того, чтобы сослаться на знаменитую легенду о белом клобуке или на письмо Филофея, Пригов обнажает главную метафору, изображая Москву на территории первобытного Рима и москвичей, одетых в тоги и лавровые венки. Тут бросается в глаза, насколько чужероден концепт «Рим» для московской среды. Самым главным для нее является не одежда, не географическое расположение, не сенат, а преобладающее в любую эпоху желание испытывать чувство национальной гордости:

И под одеждой странной современной  
Все бьется сердце гордых москвичей.<sup>17</sup>

Первые семь стихотворений раскрывают основные моменты московской / русской идентичности: небесная Москва как наследник монгольской, византийской и якобы Римской империй. Приговская пародия расшатывает миф именно тем, что поэт надевает словесные маски разной тональности и тем самым разыгрывает националиста, шовиниста и ксенофоба. Многие из последующих стихотворений осложняют эти относительно простые позиции, особенно в отношении образов многонациональной империи и независимой человеческой общины. Например, в восьмом стихотворении поэт фантазирует о прошлом политическом движении за «независимую Москву», которое было подавлено государством с помощью войск разных национальностей из других регионов. Тем не менее, как намекает Пригов, «пламя» любви к независимой Москве таится даже в походке или в слове молодой женщины. Такая женщина обитает в «невидимом граде».

В других стихотворениях Пригов иронизирует над имперскими мотивами третьего Рима и святой Москвы – и их притязаниями на первенство Москвы среди городов «всего бесправного мира». Эта «небесная» Москва существует на самом деле, чтобы подобно амебе расширяться, принимая в себя другие города и страны:

Вблизи у сердца – весь бесправный мир  
Кругом же – все Москва растет и дышит  
До Польши, до Варшавы дорастает  
До Праги, до Парижа, до Нью-Йорка  
И всюду, коли глянуть беспристрастно –  
Везде Москва, везде ее народы<sup>18</sup>

Поэт высмеивает эту имперскую манию величия, теперь надевая словесную маску империалиста: «Где ж нет Москвы – там просто пустота». Москва ста-

---

<sup>17</sup> Там же. С.34.

<sup>18</sup> Там же. С.36.

ла гипертрофированным центром без периферии. Для шовинистов она стала всем во всем, она одна распоряжается всем и всеми в мире. Стоит отметить тут тему пустоты, которая потом вернется уже с другим оттенком.

Почти в половине из всех 23 стихотворений создаются легенды о более живой Москве, изобретенной обычными мыслящими людьми. В девятом стихотворении, «Когда Москва была еще волчицей», опять напоминая миф о третьем Риме, эта более живая, гибкая Москва противопоставляется имперской Москве, переросшей все границы. Тут Пригов проводит параллель между доимперским Римом и этой альтернативной неимперской Москвой. Древняя, доисторическая Москва-волчица рождает «племя белозубых москвичей»<sup>19</sup>, которые вместо того, чтобы совершать подвиги, тупо хлопают глазами. «Небесная Москва» («пламя с неба») нисходит и забирает всех исконных москвичей к себе, и теперь Москва стоит пустой, без своих москвичей.

Следует заметить, что звуковое сходство слов «пламя» и «племя» усиливает ощущение того, что одно (небесное *пламя*, т.е. имперская идеология) уничтожает другое (т.е. *племя* настоящих людей). Однако и без своих жителей имперский город, на взгляд его почитателей, не пуст; он остается всем во всем. Приговский псевдо-миф переключается с петербургским мифом именно по тематике пустоты. Петербург якобы был проклят царицей Евдокией, первой женой Петра Великого, и остался пустым.<sup>20</sup> Как известно, в «Медном всаднике» Пушкин обыгрывает это проклятье.<sup>21</sup> У сторонников же имперской Москвы самомнение развито до такой степени, что пустыми могут быть только другие места и другие люди. Поэт же указывает на то, что без своих москвичей на самом деле осталась пустой и Москва. Возможно, поэт намекает на собственное предпочтение Москвы человеческой Москве каменной, имперской, людоедской.

В последней трети цикла Пригов показывает эту человеческую Москву, которая все больше уподобляется «скрытому граду», «затонувшей Атлантиде».

---

<sup>19</sup> Там же. С.35.

<sup>20</sup> См.: Волков С. История и культура Санкт-Петербурга: с основания до наших дней. М.: Независимая газета, 2001. С.37. Английский перевод книги Волкова дает следующий источник для этого изречения: СЕМЕВСКИЙ М.И. Слово и дело! 1700-1725. СПб, 1884 (см. VOLKOV S. St Petersburg: A Cultural History. Trans. A. W. Bouis. New York: Free Press, 1998. С.14).

<sup>21</sup> См. CRONE A. L. / DAY, J. My Petersburg/Myself: Mental Architecture and Imaginative Space in Modern Russian Letters. Bloomington: Slavica, 2004. С.7, 39, 366. ВИРОЛАЙНЕН М.Н. Медный всадник. Петербургская повесть. // Звезда. 1999. №6 (= <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/6/virolain.html>).

Например, в шестнадцатом стихотворении «Когда по миру шли повальные аресты...» некоторые люди спаслись и построили город «Москву»:

спасшиеся разные евреи  
И русские, и немцы, и китайцы  
Тайком в леса бежали Подмосковья  
И основали город там Москву.<sup>22</sup>

Абсурдный юмор и тут проявляется в нелогичном заключении, когда поэт решает, что эта независимая Москва является лишь легендой потому, что имя Москва странно звучит.

В девятнадцатом стихотворении «Они Москву здесь подменили» поэт опять поднимает тему «скрытой», «затонувшей» Москвы:

Они Москву здесь подменили  
И спрятали от бедных москвичей  
И под землей Она сидит и плачет  
Вся в куполах и башенках стоячих  
Вся в портиках прозрачных Парфенона  
И в статуях прямых Эрехтайона  
И в статуях огромных Эхнатона  
И в водах Нила, Ганга и Янцзы<sup>23</sup>

Образ подводной Москвы «в куполах и башенках стоячих» с легкой иронией намекает на целый ряд полотен художника-националиста Ильи Глазунова, скорбящего об уходе старой Москвы и деревянной Руси под бульдозерами современности и изображающего эти святыни, подобно Китежу, под водой. Для поэта эта Москва сохраняется лишь в абсурдном мире. Причем, в отличие от других затонувших городов, типа Атлантиды или Китежа, Москва была уничтожена не природными силами, не вторгшимися войсками, а имперскими властями. «Затонувшая» Москва была подменена имперской Москвой.

Хотя поэт признает преобладающую силу имперского облика Москвы, он полусуто настаивает и на силе личного воображения. Он сопоставляет в игровом контексте целый ряд основных мифов, входящих в московский текст. В заключение он утверждает, что решающим моментом в определении Москвы является игровая воля любого мыслящего человека:

Москва бывает, где стоим мы  
Москва пребудет, где мы ей укажем  
Где мы поставим – там и есть Москва!  
То есть – в Москве<sup>24</sup>

<sup>22</sup> ПРИГОВ Д. «Москва и москвичи». С.39.

<sup>23</sup> Там же. С.40.

<sup>24</sup> Там же. С.42.

Он заменяет тяжеловесные памятники и каменные громады советской Москвы другим памятником советской «просвещенной Москвы»: как он утверждает еще в начале цикла, «Ну что же, общим памятником да станет нам просвещенная Москва».

Заключая, спросим себя еще раз, вслед за Приговым: так что же такое «мистика Москвы»? И к чему ведет приговская пародия на московский текст? Путем абсурдных алогизмов и несоответствий Пригов выходит за рамки московской идеологии разного вида. Получается что-то вроде московского «метатекста», напоминающего, что любой городской «текст» мотивируется идеологическими интересами. А «мистика Москвы» зависит от личного умения пользоваться фантазией, словесной игрой и абсурдным юмором для того, чтобы не просто выжить, а создать собственный мир, собственную Москву.

## Маргинальная (суб)культура в творчестве А. Родионова

При исследовании поэтики А. Родионова И. Кукулин прибегает к социологическому и этнографическому дискурсивному анализу, применяя по отношению к поэту термин «включенный наблюдатель». Включенный наблюдатель – это «агент, внедренный в какую-нибудь социальную структуру, <...> изучающий <ее> со стороны. В отличие от работы шпиона, действия такого агента не имеют корыстного политического смысла. Агент просто изучает тех, с которыми общается, а заодно – если он агент квалифицированный – и себя самого, поскольку он тоже существует по законам этой деревни или коммуны. Он – и внутри, и снаружи»<sup>1</sup>.

Творчество Родионова может казаться грубым, незавершенным, даже «нелитературным». Стиль Родионова, находящегося внутри событий, о которых он повествует, характеризует специфический сказ маргиналов, жителей московской окраины. Отсюда и кажущаяся неэстетичность, грубость, анти-лиризм, которые на самом деле – проявления эстетики сегодняшней Москвы. Возможно, эта эстетика присуща отнюдь не только сегодняшней русской столице, ведь это – знак кризисного состояния современного человека и современного общества после крушения идеологий и ценностей. Несмотря на кажущуюся простоту, родионовское творчество весьма многослойно, богато реминисценциями и цитатами, по-своему изящно, романтично, а его мир нежен и трогателен. Понятия «романтизм» или «лиризм» должны восприниматься с точки зрения «наблюдателя», «включенного» в определенный, жесткий контекст московских окраин.

Культурный пласт, стоящий за этими стихами, обширен и выявить его целиком можно лишь с учетом источников совершенно разного порядка. Богатство и непредсказуемость культурных отсылок особенно заметны при обращении к немногочисленным исследованиям о творчестве Родионова: некоторые называют его новой песенностью<sup>2</sup>, уходящей корнями в бардовскую традицию (но и в музыкальную практику таких иностранных бардов, вроде Т. Waits'a), по мнению других – в футуризм<sup>3</sup>, или в андерграундную

---

<sup>1</sup> Кукулин И. Работник городской закулись. // Родионов А. Игрушки для окраин. М.: НЛО, 2007. С.132-153. Здесь: с.132.

<sup>2</sup> Давыдов Д. Внесистемный элемент среди зеркал и электричек (творчество Андрея Родионова как культурная инновация). // НЛО. 2003. №62. С.242-252. Здесь: с.242.

<sup>3</sup> Кукулин И. Работник городской закулись. С.139-140.



позднесоветскую рок-музыку<sup>4</sup> и в панк-культуру, особенно в творчество Е. Летова<sup>5</sup>. От себя еще добавлю в качестве косвенных влияний городской и блатной фольклор и русский конкретизм, о чем речь пойдет ниже. Заметим, что многие из названных источников относятся к субкультурному-маргинальному пространству.

Таковыми же разнообразными оказываются и темы Родионова. Главная из них – «жизнь окраины и предместий российского мегаполиса, населенных полууголовной молодежью ("гопниками"), алкоголиками, дешевыми проститутками, нищими – всеми, кого объединяют словом "люмпены". Столь же маргинальным "карманом жизни" предстает в его стихотворениях быт сохранившихся в центре Москвы коммуналок или захламленных съёмных квартир, где вынуждены сосуществовать несколько незнакомых людей, приехавших на заработки из провинции»<sup>6</sup>. Фигуры «люмпенов»-маргиналов являются константой родионовской поэтики, с самого его первого цикла «На подходе к системе Вега»<sup>7</sup>, навеянного, вероятно, «инопланетными» темами, встречавшимися в неформальной культуре 1990-х гг. (группа НОМ, в частности альбом «Во имя разума» 1996 г.), а также в советской научной фантастике. Герои этого цикла маргиналы в том смысле, что существуют на окраине реального мира, они постоянно находятся вне его. Забегая вперед, скажем, что отчужденность родионовских маргиналов тождественна отдаленности «космических» персонажей, находящихся за тысячи километров от Земли, потерянных во вселенском просторе и, как правило, лишенных возможности и, главное, надежды вернуться назад.

Хотя говорить о прямом влиянии и о сознательной апелляции автора к русскому конкретизму не следует, тем не менее в лирике Родионова можно выявить тематические и структурные сходства, например, с «Космическими стихами» И. Холина<sup>8</sup>. Как и конкретизм, родионовское творчество характеризуется точной детализацией, многократно встречающимися топо-

<sup>4</sup> Давыдов Д. Внесистемный элемент среди зеркал и электричек. С.249-250.

<sup>5</sup> Курчатова Н. Андрей Родионов. Пельмени устрицы. // Критическая масса. 2004. №4. // <http://magazines.russ.ru/km/2004/4/ku32.html> (май 2011 г.).

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Этот цикл вышел в Москве в 2001 г. в виде полусамиздатской книжки, без указания издательства и без пагинации.

<sup>8</sup> Ср., например, у Холина: «Возле бара Незабудка / Курсирует / Автомат-проститутка / Подмигивает прохожим / Фарой» (Холин И. Избранное. М.: НЛО, 1999. С.102). У Родионова: «Здесь три луны и четыре солнца / И воздух, которым можно дышать / Пойдемте мадам и чем-нибудь там займемся / А звездные войны могут подождать» (Родионов А. На подходе к системе Вега. М., 2001 – изд. не указ. Без пагинации). «Космические стихи» Холина были написаны за 20 с лишним лет до сочинения «На подходе к системе Вега», хотя именно в конце 1980-х гг. и в начале 1990-х гг. творчество конкретистов стало пользоваться большой популярностью, особенно в неформальных кругах, в которых находился и Родионов.

графическими и топономастическими названиями, подробным описанием реальных улиц и людей.

Как и у Холина, у Родионова «космическая» тема служит «поводом» для описания и изучения реальности, предстающей перед ним. Инопланетная жизнь отличается от «земной» одной лишь пространственной отдаленностью, которая придает стихам экзотику и позволяет автору фантазировать о воображаемых мирах, герои которых – причудливые существа, оказывающиеся в центре столь же причудливых историй. Именно причудливость доминирует и в других книгах автора от самых ранних до более поздних.<sup>9</sup>

Он сел напротив меня.

Трехголовый, я сразу понял, что свой.

Откуда-то на три дня

Прилетел погулять выходной.

Нам слов не надо, чтоб говорить,

Не надо мыслей читать.

Это миф, что сказочные герои не любят пить.<sup>10</sup>

Типичное для поэтики Родионова карикатурное описание, в данном случае «трехголового» алкоголика, побуждает сразу к нескольким интерпретациям: самая поверхностная – ироничная, автореференциальная, представление о «себе и себе подобных» как о морально порочных элементах (это же – приятие точки зрения «не включенных» наблюдателей), что сказывается в виде гуманоидной, но не вполне человеческой, внешности. Также можно усмотреть столь же ироничную отсылку к традиционному облику асоциального типажа, восходящего к советским карикатурам на алкоголиков.<sup>11</sup> Трехголовый герой напоминает Змея Горыныча и, через еще один интерпретационный скачок, отсылает к Змию-искусителю (именно трехголовый спрашивает рассказчика, где можно купить бутылку водки, распитие которой повлечет за собой целый ряд других событий). Довольно часто встречающиеся у автора дезантропоморфизация, превращения и мутации являются прежде всего формальным, внешним признаком принадлежности к маргинальному миру, в свою очередь отсылающему к определенному культурному и мироведческому пласту.

<sup>9</sup> См., к примеру: Родионов А. Пельмени устрицы. Стихи. СПб.: Красный матрос, 2004. С.49-50 («Планета червей – это не там, где живут черви...»). Там же, с.51 («Во время Третьей Галактической войны»). Родионов А. Портрет с натуры. Екатеринбург: Ультра-культура, 2005. С.126-127 («Меня разбудил человек в форме...»). Также см. образ роботов-безумцев в стихотворении «В подмосковном городе, не в его центре, а там...» (Родионов А. Люди безнадежно устаревших профессий. М.: НЛО, 2008. С.57-59) и др.

<sup>10</sup> А. Родионов. Портрет с натуры. С.93.

<sup>11</sup> См.: Давыдов Д. Внесистемный элемент среди зеркал и электричек. С.247.

<...> он спросил, где Судак,  
 я ответил – он там, где летают вороны и чайки  
 и он пошел, этот человек, бомба ядерная,  
 а был он девочкой, на вид четырнадцатилетней,  
 он пошел, точнее, она пошла, тонкая, как ящерица,  
 тропинкой горной, июльской, летнею  
 здесь начали делать девочек при Берии,  
 продолжили в кизилташе дыру сверхглубокую,  
 два миллиона человек нимфеток собирали бережно  
 (этот момент зафиксирован у Набокова)  
 никогда не стареющие порнографические куколки  
 с тех пор, как засыпали лабораторию жуткую  
 выбираются сами, титановыми губками  
 целуют камни, грызут алмазными зубками<sup>12</sup>

Истории о маргиналах часто эволюционируют в невероятные легенды и парадоксальные мифы<sup>13</sup>, для которых правдоподобность и реалистичность не столь важны: на деле, они являются различными образными манифестациями, выражением определенного социума московских окраин<sup>14</sup>.

Доминирующий в этой лирике гротеск делает упор на причудливую сторону действительности, позволяющую расшифровывать реальность. Москва предстает перед читателем парадоксальным героическим миром, где еще есть место подвигу. В известном стихотворении «Ночью возле трудового летнего лагеря»<sup>15</sup> напившиеся и подравшиеся друзья возвращаются к себе, когда избитый товарищ спрашивает поэта-рассказчика, сможет ли тот описать произошедшее с ними.

Здесь явная отсылка к ахматовскому «Реквиему»<sup>16</sup> – не глумление над традицией или над трагическим контекстом, побудившим к написанию

<sup>12</sup> Родионов А. Люди безнадежно устаревших профессий. С.35.

<sup>13</sup> И. Кукулин замечает: «<...> реальность, представленная в стихотворениях Родионова, словно бы заключена в кавычки и находится в сложных отношениях с реальностью повседневной – так сказать, осязаемой» (И. Кукулин. Работник городской закулисы. С.141).

<sup>14</sup> Последнее словосочетание употреблено, чтобы подчеркнуть родство с «барачными» циклами Е. Кропивницкого («Окраина») и И. Холина («Жители барака»). Неслучайно слово «окраина» так часто встречается в стихах Родионова (название «Игрушки для окраины», первой, изданной большим тиражом книги, например). Отличия между родионовской и конкретистской поэтиками велики, но в обоих случаях герои стихотворений легко определяемы по своей лексике и своему мировоззрению. Именно узнаваемость и схожесть тематических блоков, а также писательских стратегий, как нам кажется, позволяет сблизить Родионова с конкретистами.

<sup>15</sup> Родионов А. Пельмени Устрицы. С.11-12.

<sup>16</sup> См.: «И тогда, упав на одно колено / И поднявшись с трудом, он произнес: / Андрей, напиши об этом, / Напиши об этом правду. / И тогда я вспомнил, / Как Анна Ахматова / Стояла в очереди, чтобы / Отдать передачу своему сыну, / В тюремном дворе в Ленин-

поэмы (в чем неоднократно некоторые критики упрекали Родионова<sup>17</sup>), а, на мой взгляд, переадресация смысла Истории с большой буквы в сферу личной истории. Сталинские репрессии и драка в трудовом лагере, конечно, события несопоставимые как по масштабу, так и исторически, но здесь важен тот факт, что через переключку со страшными событиями конца 1930-х гг. поэт говорит об исконном трагизме собственного существования, избегая неуместного для этой лирики пафоса. Родионовская поэзия сведена к субъективизму, она исследует только тот маленький мир, с которым поэт хорошо знаком, который он «знает наверняка»<sup>18</sup>.

Причужденность бытия для «включенного наблюдателя» весьма очевидна, осязаема, в той же степени, в какой абсурдизм является для обэриутов всего лишь реалистическим описанием исконно абсурдного мира<sup>19</sup>. Сама природа окраинного мира и действующие в нем законы заставляют рассматривать его как антимир, где эстетические и этические ценности оказываются вывернутыми наизнанку: брутальность, насилие, полное отсутствие гуманизма в межчеловеческих отношениях неизбежны, они – конститутивные составляющие жизни. В этом смысле, термин «окраина» не определяет только периферию города или определенные его районы, а выступает в качестве *идейности*, ментальной конструкции, мировосприятия, что характерно для конкретистов, прежде всего для Е. Кропивницкого и И. Холина. Здесь и то, что в «нормальном» мире называется маргинальностью воспринимается как норма. Несмотря на довольно часто встречающуюся

---

граде. / Какая-то женщина, / Узнав ее, спросила, / Может ли она все это описать, / И Ахматова сказала – могу. / И я тоже сказал, / Что – ДА! / И тогда нечто похожее на улыбку / Тронуло то, что когда-то / Было губами / Филиппова» (РОДИОНОВ А. Пельмени-устрицы. С.12).

<sup>17</sup> См., например, статью: СКВОРЦОВ А. Кокон инфанта. // Арион. 2005. №4. // <http://magazines.russ.ru/arion/2005/4/sk23.html> (май 2011 г.).

<sup>18</sup> См. высказывание М. Айзенберга о конкретистской поэтике: «Конкретизм говорит только то, что знает наверняка, в чем уверен абсолютно, как в тех основных и ближайших вещах, которые не способны изменить свою природу ни при каких условиях. Это опыт языкового выживания» (АЙЗЕНБЕРГ М. Точка сопротивления. // Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997. С.110-132. Здесь: с.112).

<sup>19</sup> См., в частности, ЖАККАР Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. С.194-195: «Обэриуты попытаются доказать, что тип художественного изображения, который они пропагандируют, более близок к реальности, чем всякий другой. Именно с учетом всех элементов мы попытаемся подойти к понятию "реальное искусство", ибо дальше можно прочесть, что ОБЭРИУ как "новый отряд левого революционного искусства ищет органически нового мироощущения и подхода к вещам". И уточняя далее, что этот новый художественный метод "находит дорогу к изображению какой угодно темы", авторы "декларации" утверждают не только универсальность их попытки, но еще и способность быть более реальной, поскольку она является и более интегрирующей».

мрачность, родионовская вселенная не лишена романтики, хотя это понятие, как и остальные, нужно воспринимать с точки зрения маргинала.

Если б ты меня пить заставляла, –  
 Любимая, я б не ушёл к другой.  
 Я бы просто прожил на свете мало,  
 Тобою посаженный на алкоголь.

<...>

У меня были бы волосы в ноздрах.  
 Питались бы отбросами около рынка,  
 Угощали бы друг друга трогательными ништяками,  
 Устраивали вместе с подобными себе вечеринки

<...>

И я бы точно сделал что-то с собою,  
 Чтобы не видеть, как ты опустилась.  
 Чтобы запомнить тебя красивою и молодою,  
 И чтобы у тебя в памяти нечто подобное отложилось.<sup>20</sup>

«Трогательные ништяки» здесь оказываются ключами к пониманию быта и сущности московских окраин. Желание сохранить человечность в крайних условиях позволяют подняться благодаря моральной силе, которая и проявляется именно тогда, когда ниже опускаться уже невозможно. Это – ситуация-знаки, позволяющие расшифровку реальности, существующей по своим, сугубо личным, неписаным законам. Романтику можно воспринять, лишь осознав несовместимость себя с миром, существующим за идей-окраиной. Она сказывается прежде всего в культурных кодах, к которым апеллирует транслирующий их для читателя поэт; в этом смысле закуска в привокзальном кафе может приобрести черты фантастического, пышного, роскошного пира.

Правда, он был уже пьян,  
 Когда мы заказали пельмени.  
 На Савёловском вокзале среди обезьян,  
 Он грустно сказал: «Вы – олени.  
 Если б вместо говна был снег,  
 Вместо куртки кожаной – пальто,  
 Вместо бритой башки – берет, –  
 Нас бы здесь не увидел никто.  
 Пельмени, устрицы пьющих людей,  
 Не застревали бы в глотке.

<...>

А пельмени не просто товары:  
 Это устрицы для оленей».<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Родионов А. Пельмени Устрицы. С.60-61.

<sup>21</sup> Там же. С.10.

Родионов очень умело играет с понятием нормы, бесконечно переиначивает его и, вслед за ним, представление о нормальности. По мере внедрения в его поэтику становится все понятнее, что этот концепт лишен смысла, норма существует только для данного конкретного человека, она всегда субъективна, а какой-либо общепринятой нормы не может быть, и следовательно идея о какой-то одной нормальности – абсурд. Центральный момент в такого рода стихах состоит в сопоставлении сразу нескольких реальностей или, лучше сказать, нескольких одновременно сосуществующих ипостасей одной и той же реальности, которая трансформируется, проясняется, если рассмотреть ее через фильтр алкоголя и наркотиков, неотъемлемой части «оленьей» жизни. Вслед за ней преобразуется и Москва. Такой ход напоминает характерное для Вен. Ерофеева восприятие окружающего мира не как реального, единого, а как эманации пьяного подсознания.<sup>22</sup> Алкоголь и наркотики представляют собой инструменты для своеобразной инициации жизни и одновременно каналы для проникновения в другую реальность или еще в одну ее ипостась.

В родионовских стихах столкновение несовместимых миров происходит постоянно, и все, кто живет в Москве, – продукты города, который поэт «терпит, как может». Но столкновения, приводящие к драке или душевному перелому, помогают «Душе <...> согбенной / Сделать в Космос прорыв»<sup>23</sup>, выйти из тесной, душной обыденности, подняться выше посредственности, репрезентируемой замкнутостью городского пространства. Это как раз столкновение разных ипостасей Москвы. Для тех и для других осязаемый мир это, прежде всего, ментальная конструкция, и критичное отношение к нему – повод для рефлексии. Одиночество и осознание этого разрыва приводит к мысли о том, что человеческое существование в этой реальности – это всего лишь игра, произвол циничной судьбы.<sup>24</sup>

Большую часть стихотворений Родионова можно рассматривать как баллады и песни фольклорного происхождения городской тематики, при яв-

---

<sup>22</sup> См. реплику героя «Вальпургиевой ночи» Гуревича, идеально характеризующую и мировоззрение родионовских «оленей», но и, в первую очередь, самого поэта-рассказчика: «Мне трудно сказать... Такое странное чувство... Ни-во-что-непогруженность... ничем-не-взволнованность... ни-к-кому-не-расположенность... И как будто ты с кем-то помолвлен... а вот с кем, когда и зачем – уму непостижимо... Как будто ты оккупирован, и оккупирован-то по делу, в соответствии с договором о взаимопомощи и тесной дружбе, но все равно оккупирован... и такая... ничем-вроде-бы-непотревоженность, но и ни-на-чем-не-распятость... ни-из-чего-неизблеванность. Короче, ощущаешь себе внутри благодати – и все-таки совсем не там... ну... как во чреве мачехи» (ЕРОФЕЕВ Вен. Вальпургиева ночь, или шаги командора. М.: Вагриус, 2001. С.18-19).

<sup>23</sup> Обе цитаты по: Родионов А. Пельмени Устрицы. С.31.

<sup>24</sup> См. финальное трехстишие стихотворения «Правда, он был уже пьян...»: «Я проснулся в Медведково, в час ночи. / Шёл домой и думал с грустной улыбкою, / Как над нами судьба хохочет» (Родионов А. Пельмени Устрицы. С.10. Курсив мой, М.М.).

ном переосмыслении этой традиции и адаптации ее к собственному письму<sup>25</sup> (именно «акцент на окраине» оказывается чертой, характерной для жестокого романа городского типа<sup>26</sup>). Андрей Родионов – один из самых «московских» поэтов современности, он постоянно пишет о городе, представляющем собой не фон, а спутника странствий и приключений, а также тихого наблюдателя настроений и рефлексий героев и самого автора. Город – не простой пассивный созерцатель человеческой судьбы, а сила, сущность, во многом способная провоцировать события. Город у Родионова – организм принципиально противоречивый, исконно brutальный, способный при этом вызывать самые интимные эмоции, восхищение и умиление<sup>27</sup>. Одновременно, наиболее очевидная его черта – мрачность<sup>28</sup>, Москва являет собой «город зла»<sup>29</sup>, «город грехов»<sup>30</sup>. В ней маргинальность, «люмпенство» порождают странные существа, населяющие сам город, которые фактически являются персонификациями, манифестациями московской (а иной раз подмосковной) сущности. Так, например, выдуманные девочкой Людой литературные полу-антропоморфные персонажи-мутанты

<sup>25</sup> См., например, стихотворение «Я к тебе когда-нибудь приеду...»: «Я к тебе когда-нибудь приеду / в твой далекий город, в ебенья / и визгливою балладой Назарета / встретит вновь провинция меня // старый город, вечные проблемы / новые районы далеко / постою я у маршрутов схемы / водки выпить соглашусь легко // <...> // видно, не судьба встречать рассветы / нам на вашей маленькой реке / позвоню тебе, ты спросишь: где ты? / я отвечу – у метро в ларьке // <...> // ты прости, что все не получилось / не дошел последние шаги... / пожалел тридцатку на точило / чтобы солнце встретить у реки // ...» (Родионов А. Люди безнадежно устаревших профессий. С.71-72).

<sup>26</sup> Костюхин Е. Жестокий романс. // Современный городской фольклор. Под ред. С. Неклюдова. М. РГУ, 2003. С.492-502. Здесь: с.499. Другой характерной чертой городского фольклора, которая явно наличествует и в родионовской поэтике, является интерес к документальному письму (там же. С.498). Характерная для этой поэтики стиха обшечная лексика и некоторые черты окраинной жизни («внутренние», общие для ее героев законы этики и чести, например) ставят ее, на наш взгляд, в общее для многих субкультур русло, куда входит, среди прочих, и блатной фольклор (об этом см.: ЕФИМОВА Е. Субкультура тюрьмы. // Современный городской фольклор. С.231-266, а также: БАШАРИН А. Городская песня. // Там же. С.487-491).

<sup>27</sup> См., например, стихотворение «Теперь, когда нежность над городом так ощутима...»: «Теперь, когда нежность над городом так ощутима, / когда доброта еле слышно вам в ухо поёт, / теперь, когда взрыв этой нежности как Хиросима, / мой город доверчиво впитывает её. // <...> // В чуть стоптанных туфлях приходит прекрасная нежность / и мягко, почти не касаясь твоей головы, / погладит тебя и тебя дозирково снежной, / мы нежной такою и доброй не знали Москвы» (Родионов А. Люди безнадежно устаревших профессий. С.5). См. также положительную задумчивость, вызванную городом в стихотворении «Летит жидкий снег»: РОДИОНОВ А. Пельмени устрицы. С.62-63.

<sup>28</sup> См., к примеру: «Хмурый отец приходит из тьмы нехорошей московской» (РОДИОНОВ А. Игрушки для окраины. С.11).

<sup>29</sup> «Фонарь». Там же. С.17-18. Здесь: с.17.

<sup>30</sup> «Забывший электрочки и типажи каменного улея...». Там же. С.34-35. Здесь: с.35.

(«заяц Тухлятина», «птица с кожаными крыльями и ртом похожим на плоскогубцы», «живший в телевизоре <...> Мухомор», «Баран с колесами вместо ноги» и «роботы-безумцы»<sup>31</sup>) ничем не отличаются от реальных обитателей города, таких как монструозная серийная убийца-«лимитчица из Курска»<sup>32</sup>, дерущаяся «девушка с <...> подонком» на рынке в Выхино, кидающие друг в друга котятками, черепахами, змеями, «склянкой с рыбами»<sup>33</sup>, или крымские девочки-бомбы<sup>34</sup>. Как нам представляется, здесь важно не столько конкретное место, где разворачиваются события, сколько городское пространство как таковое, нечто априорно обезличивающее человека. Используя терминологию М. Оже, Москва, это – «не-место»<sup>35</sup>, «пространство, исключаящее самоидентичность, межчеловеческие отношения и восприятие истории»<sup>36</sup>; у Родионова, городская жизнь представлена как форма существования, характеризующаяся наивысшей степенью анонимности и чуждости. Современный, так называемый цивилизованный мир представляется Оже сплошным городом, «миром-городом», но эта метонимия содержит в себе и свою противоположность: «город-мир», пространство, которое включает в себя одновременно максимальное разнообразие культурных, расовых и т.д. ходов.<sup>37</sup> Парадоксальность родионовского города-мира продиктована принципиальной несовместимостью разных форм городской жизни, сосредоточенных в единой идее-Москве. В Неместе-Москве каждый наедине с самим собой, изначально одинок, и попытки установить прочные межличностные отношения праздны. Это – воплощение современного города, где можно жить, лишь потеряв свою личность и свою идентичность<sup>38</sup>. Единственным способом, которым современный человек располагает для утверждения своей идентичности, оказывается воспоминание, связь с прошлым, у Родионова, как правило, с первой половиной 1990-х гг. Первые несколько лет первого десятилетия постсоветской эпохи – романтическое становление нового, посттоталитарного

<sup>31</sup> См. стихотворение «В подмосковном городе, не в его центре, а там...» (РОДИОНОВ А. Люди безнадежно устаревших профессий. С.57-59).

<sup>32</sup> См. стихотворение «Что за нелепая неразбериха...» (РОДИОНОВ А. Пельмени Устрицы. С.78-79).

<sup>33</sup> См. стихотворение «Как расставалась девушка с одним подонком...» (РОДИОНОВ А. Портрет с натуры. С.100-102).

<sup>34</sup> См. стихотворение «Где под землей новых людей клепают в катакомбах...» (РОДИОНОВ А. Люди безнадежно устаревших профессий. С.35-36).

<sup>35</sup> Здесь и далее все переводы из книги М. Оже – наши. Мы перевели на русский французское оригинальное (Non-lieux) «не-место», через дефис, в то время, как итальянская версия книги предлагает этот термин без дефиса, как единое слово (Nonluoghi).

<sup>36</sup> AUGÉ M. Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità. Milano: Eléuthera, 2009. С.77.

<sup>37</sup> Там же. С.12 и 14-15.

<sup>38</sup> Там же. С.95-96.



общества, время, когда, хотя бы в потенции, все было еще впереди. Сегодняшняя Москва – это, как раз, реализация этого становления и одновременно воплощение краха утопической надежды. В итоге – конец самой утопии.

Сегодняшний мир парадоксален; парадоксальность оказывается исконной чертой его жизни, как таковой. От безысходного пессимизма частично спасают детская легкость и ирония.

А я больше не пойду на хутор Мэгги,  
Я брошу в грязь докуренный до фильтра бычок.  
Я завтра улетаю в систему Веги,  
Я не сопливый мальчик, я звездный стрелок.<sup>39</sup>

Цитата из песни Боба Дилана ("Maggie's farm") в данном контексте усиливает ощущение отстраненности и отчужденности от «реальной» жизни, передаваемое автоцитатой («Я завтра улетаю в систему Веги»). Реальная Москва – это совокупность жизней, которым не дано слиться друг с другом, они навсегда останутся отдельными, не соприкасающимися частицами некоего целого, в сущность которого проникнуть невозможно.

Творчество раннего Родионова, и в частности его «космический цикл», – такая же проекция московской жизни, как и описание барачных поселков, пригородов или центра столицы в более поздних произведениях. И не важно, что именно заключает в себя понятие «Москва»: для одних это – напряженность, способствующая порывам в космическую даль и грезам о воображаемом мире<sup>40</sup>, для других – это просто реальное, хорошо знакомое пространство между станциями Лось и Фрязино, где, как говорит случайно встреченная на платформе старуха, «<...> в электричке пустой / Живет Дед Мороз»<sup>41</sup>. И в конце концов не важно, что представляет из себя Москва на самом деле, каждый видит в ней то, что ему нужно, и каждый в этом прав, наркоманы и хиппи, завсегдатаи сквота, затерянного в 90-х годах, и наивно, по-детски рассказывающая о деду Морозе старуха, еще один мечтающий маргинал в мире, который, пожалуй, грешит излишним прагматизмом.

<sup>39</sup> Родионов А. Пельмени-устрицы. С.66.

<sup>40</sup> См., например, образ «города золотого» (цитата из песни А. Хвостенко и А. Волохонского) в стихотворении «Давным-давно в магазине книги...»: «Вскоре ее уволили за пьянство / потом и меня поймали на воровстве / и я всегда вспоминаю об алкогольном этом блюдстве / когда читаю в своей трудовой книжке, что уволен по статье // город тупиков гаражей и заборов / рождает иллюзии одна паршивее другой / я стою на пустыре с трудовой книжкой вора / и пою – под небом голубым есть город золотой» (РОДИОНОВ А. Игрушки для окраин. С.9-10).

<sup>41</sup> Родионов А. Добро пожаловать в Москву. М.: Красный матрос-Осумасшедшие безумцы, 2003. С.58.

**«В подливе отражается салют»: обытовление локальной памяти в современной петербургской поэзии (1995-2010 гг.)<sup>1</sup>**

Бурно развивающееся в последние годы изучение культурной и социальной памяти в России 20 века большей частью оставляло вне поля зрения тему памяти и воспоминаний в поэзии<sup>2</sup>. Эта ситуация в первую очередь объясняется методологическими предпосылками исследователей и в частности влиянием сборника под редакцией Пьера Нора, *Les Lieux de mémoire* (Места памяти)<sup>3</sup>. Акцент делается на институтах памяти, вследствие распространённого мнения, что «современная» память (в отличие от традиционной) выражается в материальной форме (в документах, архивах, музеях и другого рода хранилищах)<sup>4</sup>. Уделяется внимание прежде всего установке

---

<sup>1</sup> Автор выражает благодарность фонду The Arts and Humanities Research Council, Великобритания, при поддержке которого осуществляется проект National Identity in Russia from 1961: Traditions and Deterritorialisation (см. <http://www.mod-langs.ox.ac.uk/russian/nationalism/>); сердечная признательность также всем участникам конференции *Имидж – диалог – эксперимент: поля русской современной поэзии*, прежде всего Дарье Суховой, за вопросы и комментарии.

<sup>2</sup> Ср., например: OUSHAKINE S. "We're Nostalgic but We Are Not Crazy": Retrofitting the Past in Russia. // *Russian Review*. 2007. Vol.66. №3. С.451-82; ЕТКИНД А. Post-Soviet Hauntology: Cultural Memory of the Soviet Terror. // *Constellations. An International Journal of Critical and Democratic Theory*. 2009. Vol.16. №1. С.182-200 (= <http://www.mml.cam.ac.uk/slavonic/staff/ae264/constellations.pdf>; январь 2011 г.). В обсуждениях поэтического наследия, наоборот, в центре внимания остается «память» в смысле воспоминаний об общеевропейском прошлом: см., например, подборку статей под редакцией Клер Каванау и Дэвида Бетей: ВЕТНЕА D. / САВАНЭГН С. (eds.). *Remembrance and Invention in Modern Russia*. // *Russian Review*. 1994. Vol.3. №1. С.1-57.

<sup>3</sup> NORA P. (ред.). *Les lieux de mémoire* (7 томов). Paris: Gallimard, 1984 – 1992. Первый перевод на русский труд Нора вышел в 1999 г. (НОРА П. / Озуф М. / де Пюимеж Ж. / Винюк М. *Франция-память*. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999). Среди публикаций русских и зарубежных авторов, написанных под их влиянием, см., напр., NIVAT G. (ред.). *Les sites de la mémoire russe. Tome 1: Géographie de la mémoire russe*. Paris: Fayard, 2007.

<sup>4</sup> «У нас нет больше общей почвы с прошлым. Мы можем обрести его лишь через реконструкцию – с помощью документов, архивов, памятников» (НОРА П. *Всемирное торжество памяти*. // *Неприкосновенный запас*. 2005. №2-3. // <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html>; январь 2011 г.). Ср. также: NORA P. *Between Memory and History: Les Lieux de mémoire*. // *Representations*. 1989. №26. С.7-24. FROW J. *Repetition and Forgetting*. // FROW J. *Time and Commodity Culture. Essays on Cultural Theory and Postmoder-*

памятников (или, наоборот, их демонтажу). В то же время работы по исследованию демонтажа официальных социалистических памятников чаще всего остаются весьма поверхностными; упускаются из виду вопросы о том, кто заказывает или организует разрушение памятников и какую роль они играют в повседневной жизни<sup>5</sup>. Не обращается внимания и на то, что памятники чаще всего воспринимаются не прямо; на их восприятие оказывают влияние литературные и другие тексты. В любом случае, «памятники» в смысле монументов и сооружений сами по себе занимают достаточно скромное место в «тексте» современного города и представлениях о нем местных жителей. Даже такой общепризнанный «музейный» город как Петербург воспринимается (да и всегда воспринимался) по-разному определенными слоями населения, субкультурами и социальными группами. Но в то же самое время изображения бывшей столицы в большой степени гомогенны. О них и пойдет речь в моей статье, которая в отличие от многих работ, представленных на нашем семинаре, посвящена не литературным канонам (т.е. иерархиям текстов и авторов), а культурному и символическому капиталу географического пространства, в котором разыгрывается поэтический текст, и способам его изображения.

Во многих городах России восстановление «локального» сознания и возникновение ощущения местной городской среды как «культурного факта» – дело сравнительно недавнего прошлого. Лишь в 1970-х–1980-х гг. было положено начало реабилитации регионального патриотизма, с середины 1930-х гг. вытесненного характерным для сталинского времени мифологическим сопоставлением «центра» и «периферии» – по знаменитой формулировке «Песни о Родине» Лебедева-Кумача, Советский Союз распространялся «от Москвы до самых до окраин»<sup>6</sup>. Процесс «открытия» страны за пределами Садового Кольца совсем не обязательно сопровождался открытием досоветского прошлого, но такая политика памяти была распространена.

---

nity. Oxford: Oxford University Press, 1997. С.219-221; THE ART OF FORGETTING: Materializing Culture. Ed. by A. Forty, S. Kuchler. Oxford: Berg, 1999.

<sup>5</sup> Ср., например: VERDERY K. The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change. New York: Columbia University Press, 1999.

<sup>6</sup> См., например: ПАПЕРНО В. Культура «Два». М.: НЛО, 1996, в частности гл. 1:3 («Горизонтальное – вертикальное»). DOBRENKO E. / NAIMAN E. (eds.). The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space. Seattle: University of Washington Press, 2003; WIDDIS E. Visions of a New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War. New Haven: Yale University Press, 2003. Конечно, речь шла не только о переоценке символических ценностей: одной из главных целей так называемого «Ленинградского дела» было политическое подчинение городской элиты, якобы создавшей «средостение» между местной и центральной властью: см., например, ЛЕНИНГРАДСКОЕ ДЕЛО. Л.: Лениздат, 1990.

Например, в путеводителях и наборах открыток «периода застоя» с фабриками и заводами стали соперничать, в качестве локусов местного патриотизма, крепости, усадьбы, монастыри; вошли в употребление понятия «исторический центр» и «исторический город». В постсоветское время интерес к дореволюционному прошлому стал всеобъемлющим. Начались реконструкция исторических зданий, переименование улиц и площадей, установка новых памятников и восстановление старых (яркий пример – «Демидовский столп» в Ярославле, т.е. памятник Павлу Григорьевичу Демидову, созданный в 1829 г., разобранный в 1931 г. и восстановленный в 2005 г.). С начала 21 века сайты городов, как больших, так и маленьких, регулярно отсылают к местной истории: на сайте череповец.ру, например, помещен обширный раздел «История города Череповца», в котором классические советские темы («Революционное движение в Череповце», «Череповец в годы гражданской войны», «Великая Отечественная война») перемежаются с обзорами истории города в средневековье, очерком «От народников до кадетов», хроникой участия череповчан в Первой мировой и так далее<sup>7</sup>. На официальном сайте города <http://www.cherinfo.ru/>, рядом с кранами, Пятой домной, дворцами культуры и памятниками Великой Отечественной войне выставлены Воскресенский собор, Камерный театр, Церковь Рождества Христова и памятник Милютину.

Любопытно, что на этом фоне выделяются местные литературные школы. Хотя в конце «периода застоя» и начале постсоветского времени начали бурно развиваться и они, в то же время влияние «локальной» памяти на новое творчество оставалось достаточно ограниченным. Для постсоветской поэзии, в частности, характерно скорее создание некоего общегородского ландшафта, чаще всего с сюрреалистическими оттенками:

тюмень тюмень не дыши мне в спину  
тюмень тюмень покажи деревень  
тюмень тюмень я тут встану сбоку  
скажу на ушко тюмень тюмень<sup>8</sup>

Городскими звёздами  
Мы зачем-то созданы

<sup>7</sup> <http://info.cherepovez.ru/history/>. Посм. 5.3.2010. Об изменениях в локальной памяти см. также CITIES AFTER THE FALL OF COMMUNISM: Reshaping Cultural Landscapes and European Identity. Ed. by J. Czaplicka, N. Gelazis, B.A. Ruble. Baltimore: Johns Hopkins Press, 2009 (см. особенно PETRO N.N. The Novgorod Model: Creating a European Identity in Russia. С.53-74; GUBAR O. / HERLIHY P. The Persuasive Power of the Odessa Myth. С.137-166); Форум-12: Современное изучение города. // Антропологический форум. 2010. №12. <http://anthropologie.kunstkamera.ru/07/12online> (февраль 2011 г.).

<sup>8</sup> БОТЕВА М. «тюмень – тюмень не дыши мне в спину...». // <http://www.litkarta.ru/russia/tumen/library/boteva-tiumen/> (февраль 2011 г.).

Зажигать над крышами  
Ночь хвостами рыжими,

Огоньки – прикуривай  
Золотыми пулями.<sup>9</sup>

Отсутствие локальной специфичности в новой провинциальной поэзии можно объяснить общеевропейскими факторами, и в частности уравнивающим обезличиванием городских ландшафтов, характерным для современного модернистского сознания (включая и авангард начала 20 века и «нео-авангард» начала 21 века). Возникает естественный вопрос: в какой степени имеет смысл говорить о «региональной поэзии» вообще (имела ли, например, «ливерпульская школа» какую-нибудь связь с реальным городом Ливерпулем?). Но зазор между «местной» памятью и «местной» поэзией объясняется, мне кажется, и специфически русскими факторами. Многие писатели, выдающие себя за региональных, на самом деле живут не в родном городе, а в Москве – что отнюдь не удивительно, так как провинциальные города до сих пор обладают крайне скудным культурным капиталом (не перестали бытовать стереотипы Пошехонья, в последнее время переименованного в «Бобруйск»)<sup>10</sup>. К тому же выдвигание сильно мифологизированного прошлого в качестве оплота нового коллективизма (в связи с чем в политике «Единой России», например, слово «традиции» стало неким идеологическим клише) делает заманчивым удаление от навязанного прошлого в мимолетные видения настоящего или будущего (этим объясняется, в частности, и высокий культурный авторитет русского футуризма). «Местная» поэзия чаще всего развивается и поддерживается благодаря вниманию муниципальных органов, под патронажем которых проводятся мероприятия вроде литературного фестиваля «Я живу в Череповце»<sup>11</sup>. Как бы то ни было, пока что рост интереса к локальному пространству, выразившийся, например, в замечательной книге под редакцией Вячеслава Глазычева «Глубинная Россия» (2002 г.) или в работах российских антропологов (например, Марии Ахметовой, Михаила Лурье, Владимира Абашева),<sup>12</sup> в поэзии не очень чувствуется.

<sup>9</sup> БАТАСОВА М. «Городскими звездами...». // <http://www.litkarta.ru/russia/tver/persons/batsova/> (февраль 2011 г.). Ср. также поэму в прозе Дениса Осокина (Казань) «У собаки крылья»: ОСОКИН Д. Ангелы и революция. Вятка 1923. // Знамя. 2002. №4. <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/4/osok.html> (февраль 2011 г.).

<sup>10</sup> См., например: ДОНОВАН В. Быть «культурным»: повествовательные конструкции провинциальности в устных рассказах жителей Северо-Запада России. // Антропологический форум. 2010. №12. 297-326 (= [http://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2010\\_12/](http://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2010_12/); июль 2011 г.).

<sup>11</sup> См., например: <http://forum.cherepovets.net/index.php?showtopic=143947> (февраль 2011 г.).

<sup>12</sup> О локальной антропологии, см. Форум 12: Исследование города. // Антропологический форум. 2010. №12. 9-212. (= [http://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2010\\_12/](http://anthropologie.kunstkamera.ru/06/2010_12/) (июль 2011 г.)). Есть поэты-краеведы (среди петербургских примеров – Наталья Переверзненце-

Однако, своеобразной представляется история соотношения локальной памяти и поэтического творчества в Ленинграде-Петербурге. Здесь несколько раньше, чем в других советских городах, начало возвращаться из ссылки досоветское прошлое – что, конечно, связано с огромной ролью локальной памяти в дореволюционном городе. Среди знаковых построек «золотого века» петербургской архитектуры были руины-новоделы, создавшие для «нового» города мифическое прошлое, и в местной литературе и искусстве были распространены элегические мотивы, ставшие к началу 20 века общеобязательными в поэзии<sup>13</sup>. Если с середины 1930-х гг. в официальной литературной культуре «старый Петербург» был почти вытеснен «новым Ленинградом», в послевоенный период стала заметна постепенная реабилитация дореволюционного прошлого, выразившаяся, например, в реконструкции дворцовых ансамблей Царского Села, Павловска и Петергофа. Если конец 1950-х стал (как везде) временем возобновленной модернизации, к середине 1960-х гг. ленинградская общественность начала все чаще обращаться к темам локальной памяти.

В 1965 г. проект модернизации Невского проспекта вызвал возмущенную реакцию у многих старожилов города. В статье Дмитрия Сергеевича Лихачева «Четвертое измерение» в «Литературной газете» от 10 июня 1965 г. будущий буреветник кампании за охрану ленинградских памятников вступил в полемику с главным архитектором Москвы Я. Белопольским, статья которого предлагала, чтобы за пределами московского Кремля (воспринятого как заповедник исторической памяти) началась тотальная перестройка столицы, с созданием новых проспектов и современных районов<sup>14</sup>. Через год после этого, выступая по ленинградскому телевидению, Лихачев подчеркнул важность не только местной архитектуры, но и местного языка.<sup>15</sup> С сожалением констатируя, что «во Владивостоке и в Ленинграде говорят в общем на одном языке», Лихачев продолжал:

---

ва и Илья Лапин) – но в их произведениях речь идет скорее о традиционном подходе к городскому пространству в рамках двух разных жанров (т.е. поэзии и краеведения), чем о метаморфозах внутреннего зрения с помощью теорий культуры.

<sup>13</sup> О Ленинграде/Петербурге в литературе написано очень много, большей частью в духе классического исследования В.Н. Топорова «Петербургский текст»: см., например: Хеллберг-Хирн Е. Печать империи. Постсоветский Петербург. СПб.: Европейский дом, 2008. О руинах см. ШЕНЛЕ А. Апология руин в философии истории. // НЛЮ. 2009. №95. С.24-38.

<sup>14</sup> БЕЛОПОЛЬСКИЙ Я. Город близкого завтра. // Литературная газета. 1965. №57 (13 мая 1965 г.). С.2. Об охране памятников в Ленинграде см. также КЕЛЛИ К. «Исправлять ли историю?» Споры об охране памятников в Ленинграде 1960-х и 1970-х гг. // Неприкосновенный запас. 2009. №2. <http://magazines.russ.ru/nz/2009/2/kk7.html> (февраль 2011 г.).

<sup>15</sup> ЛИХАЧЕВ Д.С. Четвертое измерение. // Литературная газета. 10 июня 1965 г. №68 (10 июня 1965 г.). С.2.

И это удивляет немцев, допустим, они в одном городе говорят как-то иначе, на таких своеобразных диалектах. Вот это удивляет, что на огромном пространстве язык в общем один и тот же. Правда, мы его недостаточно бережем. <...> Мы не бережем язык в наименованиях. <...> Дело в том, как мы переименовываем, просто иногда неграмотно, неудачно. Я бы хотел привести два примера. <...> Петергоф и Петродворец – это переименования плохие с точки зрения русского языка, потому что как вы назовете дворцы? Петродворцовые дворцы? Получается какая-то тавтология.<sup>16</sup>

Как пишет в своей книге «Разномыслие в СССР»<sup>17</sup> тогдашний директор Ленинградского телевидения Борис Максимович Фирсов, передача, в которой участвовал Лихачев, привела к огромному скандалу и большим неприятностям для начальства телевидения. Но «локальные» мотивы в конце 1960-х и в 1970-е гг. стали все более распространенными, и «великий город с областной судьбой» стал предметом размышлений для многих авторов местной неофициальной литературы. Сначала это проявилось в поэзии Бродского, Лосева и Рейна, а потом в стихотворениях В. Кривулина, Е. Шварц, С. Стратановского, Г. Горбовского и многих других.

Так, если во многих городах в 1970-е и 1980-е гг. местная литература никак не касалась реалий городской среды, то в «городе на Неве», наоборот, создание полноправной «питерской школы» во многом опережало и предопределяло официальное признание переименованного «Петербурга» в конце советского времени. Более того, к концу 20 века в литературной среде города уже стал заметен некий «репрезентативный застой»<sup>18</sup>. Встал вопрос о том, как вообще писать о городе, о котором писали все, кому не лень<sup>19</sup>. В ядовитой рецензии на недавно опубликованную антологию «Сти-

<sup>16</sup> Программа «Литературный вторник». 4 января 1966 г. ГАРФ ф. Р 6903. Оп. 1. Д. 866. Л. 6-54. Цит. по: ФИРСОВ Б.М. Разномыслие в СССР: 1940-е – 1960-е годы. История, теория и практика. СПб.: Европейский дом, 2008. С.467. Об авторитете Лихачева (которому посвящено ее стихотворение «Воспоминание о проспекте ветеранов», см. ниже) мне говорила также Дарья Суховой, считающая, что весь процесс разрушения исторического города, за последние 5-10 лет ставший для петербуржцев «большим местом», мог начаться только после смерти Лихачева (личная беседа, 6 апреля 2010 г.).

<sup>17</sup> ФИРСОВ Б.М. Разномыслие в СССР.

<sup>18</sup> Об этом явлении в петербургской культуре вообще (и о предшествующем ему возрождению питерской темы) см. ЛУРЬЕ Л. / КОБАК А. Рождение и гибель петербургской идеи. // МУЗЕЙ И ГОРОД. Спец. выпуск журнала Petersburg ars. СПб.: Арсис, 1993. С.25-31. Конечно, это еще не значит, что репрезентативное новшество должно отождествляться с литературным качеством. Есть очень хорошие, вполне «традиционные» питерские стихи у многих питерских поэтов – например, у Нины Савушкиной, Александра Гуревича, Дмитрия Коломенского и многих других.

<sup>19</sup> Один возможный выход – писать о «городе на Неве» с «общегородской» точки зрения (следуя традициям, например, Бориса Гребенщикова или Вячеслава Лейкина), но эта стратегия, строго говоря, выходит за рамки «локальной памяти».

хи в Петербурге. 21 век», петербургский поэт Елена Елагина так выразилась о новых местных литературных традициях:

Увы, судя по антологии, все в этом замершем городе с его стоячей водой по-прежнему: традиционалисты изо всех силенок стараются актуализировать заезженные приемы на своем поле (слава Богу, под Бродского, вроде, пишут уже гораздо меньше), состарившиеся авангардисты – на своем, молодежь энергично живет везде, куда проникает.<sup>20</sup>

«Заезженные приемы» грозят, конечно, не только жителям Петербурга. В интервью, опубликованном в газете *The Irish Times* 1 августа 2009 г., писатель Патрик МакКейб (автор нашумевшего романа «Помощник мясника», *The Butcher's Boy*) жалуется на ситуацию в своей собственной стране, и прежде всего – в ее столице:

Ireland is overwritten. As you begin to write your own fictions, you find that the names of your seniors and betters are already daubed across all of the available landscape. You wouldn't have to go too far north of McGaherland to find yourself in Dermot Healyland. Go northeast and you would be hitting McCabeland, with its neighbouring principalities assigned to Patrick and Eugene. Pity most of all those young wretches who must trot their characters across the city of Dublin, a place overwritten to the point of graphomania.

Вся Ирландия исписана насквозь. По мере того, как начинаешь писать свои собственные повести, узнаешь, что весь ландшафт уже намазан именами писателей, которые старше и лучше тебя. Рядом с Макгахерландом находится Дермот Хилиланд. Чуть дальше на северо-восток – попадешь в МакКейбланд, с его двумя удельными княжествами под властью Юджина и Патрика. А больше всего жалко тех бедолаг, которые должны волочить своих персонажей по Дублину, городу, пережеванному до уровня графомании.<sup>21</sup>

Но в том, что касается Петербурга, существует еще одна проблема – она заключается в том, что сами жалобы на «загнившую» среду Петербурга еще в 1920-х стали общим местом. Более того, рецепты самой Елагиной коллегам воссоздают еще один ряд стереотипов:

Где и в чем в современной петербургской поэзии присутствует наш великий и ужасный, дающий вдохновение и силы и неизбежно обесмысливающий город? Где сакрально-парадоксальные отношения с этим легендарно-проклятым местом, искажающие по своим правилам и все остальное в любой жизни, в первую очередь, отношения с пространством, временем, языком? Где смещенная питерская оптика, вызванная специфическими испарениями, действующими не хуже пелевинских грибов? Где все то, что питало и великих акмеистов начала прошлого века, и уникальных наших абсурдистов, и космический дар Бродского, и прозрачный голос Кушнера, и славную когорту «поздних петербуржцев»?<sup>22</sup>

<sup>20</sup> ЕЛАГИНА Е. В полосе штиля (об антологии «Стихи в Петербурге. 21 век»). // Аррон. 2006. №4. // <http://magazines.russ.ru/arion/2006/4/ee22.html> (февраль 2011 г.).

<sup>21</sup> DUGGAN K. A Detour through McCabeland, *The Irish Times*, 1 August 2009. <http://www.irishtimes.com/newspaper/weekend/2009/0801/1224251832333.html>. Перевод – мой, К.К.

<sup>22</sup> ЕЛАГИНА Е. В полосе штиляю. Курсив мой – К.К.



Любимые тропы «петербургского текста» всплывают, естественно, не только в литературной критике, но еще в самой литературе – как, например, в стихотворении Нины Савушкиной, «В трамвае»:

Здесь умирают, как зубы, дома. Один  
 Весь потемнел изнутри, веками подточен.  
 Он заразит соседний, что невредим,  
 Ибо они растут из одних обочин.<sup>23</sup>

Так, постройки и метеорологические явления реального города растворяются в риторике – индивидуальный колорит вытеснен местным. В остроумных стихах Владимира Кучерявкина прямо указывается на этот процесс литературной гомогенизации:

Памятник. Вот он стоит, качая головой.  
 В лице, в фигуре смысла – кто там разберёт.  
 Но проходит за годом год,  
 А он стоит, а ты живоей.  
 Но я уйду, но я уйду  
 Шагать по облакам стопою нежной.  
 А тут пока с доверчивой надеждой  
 Гляжу на ныне дикий финн  
 И на тунгус угрюмый, на русский, на калмык.  
 Любимые слова пою на свой салтык.<sup>24</sup>

Но даже такого рода цитирование петербургского текста «в кавычках» может представлять собой достаточно рискованную стратегию, так как само присутствие кавычек стало неким клишированным маркером петербургского текста постсоветского времени (см. хотя бы название книги русско-американского писателя Светланы Бойм – родом из Ленинграда – "Death in Quotation Marks").

В эссе 2004 г. «Путешествие из Петербурга в "Москву"» (где слово «Москва» закономерно отгорожено от обывательского дискурса кавычками) Леонид Костюков сначала указал на характерные для питерского текста образы:

Продолжим вещный ряд (более, чем антураж) питерского стихотворения: вода; сочетание чрезмерно просторного и чрезмерно замкнутого пространства; цвета: серый и серо-зеленый; бедная статуя в нише или на безлюдной аллее, трещины на мраморе и асфальте.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Стихи «В трамвае», цит. по: САВУШКИНА Н. Клаустрофобия <подборка>. // Постскриптум. 1998. №10(2). <http://www.vavilon.ru/metatext/ps10/savushkina.html> (февраль 2011 г.).

<sup>24</sup> Стихи цит. по: КУЧЕРЯВКИН В. Любимые слова. // Арион. 2001. №1. <http://magazines.russ.ru/arion/2004/1/kost21-pr.html> (февраль 2011 г.).

<sup>25</sup> КОСТЮКОВ Л. Путешествие из Петербурга в «Москву». // Арион. 2004. №1. [http://www.litkarta.ru/dossier/kostyukov-arion/dossier\\_522/](http://www.litkarta.ru/dossier/kostyukov-arion/dossier_522/) (февраль 2011 г.).

Далее следовало указание на удаление в быт, как единственный выход из эстетического тупика, клаустрофобии предсказуемости:

Если из вашего окна видна не Красная площадь, а Адмиралтейская игла или Зимний дворец, это не пробуждает имперских иллюзий. А лишь желание подружить на то же окно оплавленную пепельницу или обугленный чайник, выпростать ногу из-под халата. Надеть очки и почитать пятую машинописную копию чего-нибудь.<sup>26</sup>

Такого рода обытовление отношения к городу действительно стало характерным в питерской поэзии конца 20 – начала 21 века. Яркий пример – стихотворение Нины Савушкиной «Ночь в чужом дворце»:

Темно на антресольном этаже.  
Звон отдаленных каблучков драже  
Подобен. И шаги удалены  
От кухни, где сморкаются краны.  
В подвалах кошки начинают блюд.  
Подлива стынет на фаянсе блюд.  
В подливе отражается салют.<sup>27</sup>

Дело не только в том, что здесь изображается ненавистно-возлюбленная *nigra mater* питерской интеллигенции – коммуналка<sup>28</sup>, и более того – ее самые униженные пространства: кухня, антресоль и подвал. Вся сцена реализована в «повседневном» духе Нонны Слепаковой, где сочетание предметов быта дисгармонично перемежается с явлениями парадного города (Петергоф, например, представлен классической забегаловкой).

Глядел в сырое утро глазом карим  
Из белой чашки твой остывший кофе.

Только завершение открывает окно в другое пространство:

Не так ли мы с тобой давали чувству  
Невзрачный отдых, тусклую проверку,

---

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Стихи цит. по: САВУШКИНА Н. Клаустрофобия <подборка>. // Постскриптум. 1998. №10 (2). См. <http://www.vavilon.ru/metatext/ps10/savushkina.html> (июль 2011 г.).

<sup>28</sup> Среди работ, посвященных питерской коммуналке, см., например: УТЕХИН И. Очерки коммунального быта. М.: ОГИ, 2002; BOYM S. Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994; ГЕРАСИМОВА Е.Ю. Советская коммунальная квартира как социальный институт: историко-социологический анализ (на материалах Петрограда – Ленинграда, 1917 – 1991). Диссертация на соискание степени кандидата наук. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге / Институт социологии РАН, 2000; ПИРЕТТО Дж.П. Грязное и вонючее кухонное пространство в Петербурге-Ленинграде. // *Europa orientalis: studi e ricerche sui paesi e le culture dell'Est Europe*. Том XVI: Быт старого Петербурга. Кн.2. Сост. А. Д'Амелия, А. Конечный, Дж.-П. Пиретто. Salerno: Universita di Salerno, 1997. С.399-427.

Готовясь к ослепительному пуску,  
К викториям, парню, фейерверку?<sup>29</sup>

Похожее сочетание встречается и в редком изображении современного постсоветского города в стихотворении «День и ночь» Валерия Шубинского:

И древние дворы, и новые дворцы  
Из темного желе и светлого железа,  
И грязные шуршащие столбцы  
На простынях прессованного леса,  
И бризы площадей, и улиц сквозняки,  
Толкающие взад-вперед по тверди  
О четырех колесах сундуки,  
Дрожащие под ветрового Верди,  
И пушка над рекой, и корюшка в реке –  
Уму не поделить, не перемножить зренью,  
Не увезти в дрожащем сундуке  
Подречной полостью в кудыкину деревню.<sup>30</sup>

Но если такого рода явления, как «подлива» или «сундуки», в контексте петербургского текста вызывают эффект остранения, стихотворения Савушкиной и Шубинского (как и Слепаковой) все же построены на весьма традиционной дихотомии «пышность-бедность» («подлива-салют», «дворы-дворцы»). Из них практически выпущен советский период существования города. И вообще, «белым пятном» современной поэзии представляется Ленинград – в отличие от Петербурга, канонического субъекта местного ностальгического воспоминания.

Здесь отчасти имеет значение исконная интертекстуальность петербургской поэзии. В ленинградской официальной поэзии не возникало ощущения города как сочетания неких альтернативных канонических пространств. Редкое исключение – упоминание Ольгой Берггольц Международного (будущего Московского) проспекта в стихотворении «Ленинградская осень», где пышный советский классицизм центральной оси нового центра изображен в разрушенном состоянии:

Ненастный ветер, тихий и холодный.  
Мельчайший дождик сыплется впотьмах.  
Прямой-прямой пустой Международный  
в огромных новых нежилых домах.  
Тяжелый снег артиллерийских вспышек  
то озаряет контуры колонн,  
то статуи, стоящие на крышах,

<sup>29</sup> СЛЕПАКОВА Н. Петергоф (1959-1997). // СЛЕПАКОВА Н. Избранное. Т.1. СПб.: Геликон Плюс, 2006. С.91.

<sup>30</sup> ШУБИНСКИЙ В. День и ночь. // <http://www.litkarta.ru/russia/spb/persons/shubinsky-v/> (февраль 2011 г.).

то барельеф из каменных знамён  
и стены – сплошь в пробоинах снарядов...<sup>31</sup>

С одной стороны, видение Берггольц напоминает поэзию 1920-х годов; к тому же оно концептуально, если не тематически или стилистически, связано с панорамами блокадного города Анны Остроумовой-Лебедевой, тоже построенными на динамике соотношения «колонн» и пустоты. Но с другой стороны, его можно считать любопытным преждевременным *пост*-советским изображением города, предсказывающим «гибель Ленинграда» конца 20 – начала 21 века<sup>32</sup>.



Ленинградское отделение газеты «Правда» во время «реконструкции»  
(фотография: Катриона Келли)

Тем временем, в питерской поэзии 1990-х и 2000-х гг. советские руины – развалившиеся и разваливающиеся многоквартирные дома, «дома быта» и проч. – практически не фигурируют, хотя «душа города» выражается и в них. Для многих упоминаний советского прошлого характерна скорее

<sup>31</sup> БЕРГГОЛЬЦ О. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1983. С.248.

<sup>32</sup> Ср. состояние здания издательства и типографии Ленинградского отделения газеты «Правда» на Херсонской улице, 12-14 летом 2009 г., которое превратилось в одну колоннаду, с «пробоинами», возникшими в процессе демонтажирования интерьера (изображение и описание см. <http://karpovka.net/derel/>, посм. 15.3.2010). Конечно, такого рода соображения выходят за рамки авторских намерений самой Берггольц (для которой разрушение знакового места нового Ленинграда равнялось национальной трагедии) – речь здесь идет о том, как это стихотворение воспринимается *сейчас*, в другом культурном контексте.

«обще-постсоветская» ностальгия, без особого местного колорита. Пример – стихотворение Аллы Горбуновой (р. 1985 г.) «Ретро 20 век»:

Старое радио, альбомные вырезки,  
стихотворения из Юности  
Что говорят по старому радио,  
что шуршит в старых альбомах  
Какой валидол в театральных сумочках  
туфельки – ретро – пятидесятые  
Что говорят по старому радио  
О любви, товарищ, и смерти  
  
Что говорят по старому радио  
Война, товарищ, война, товарищ.

Тема «прошлого» становится даже общеевропейской или «глобальной» (упоминаются, например, бывшие центры еврейской культуры, уничтоженные Холокостом):

Старое радио, немое кино,  
изменения дамской моды.  
Что говорят по старому радио  
Старые шлягеры, ретро, джаз.  
Оккупированная Варшава,  
куклы из Кракова, куклы из Вильно,  
тревожные сны старой Европы  
о ненависти, товарищ, о молодости<sup>33</sup>

Если «старое радио» (одновременно фигурирующее как «предмет старины» и как капище призрачных голосов и воспоминаний) здесь становится самобытным символом советского и общечеловеческого прошлого, то альбом, упомянутый Горбуновой в первой строфе, является распространеннейшей синекдохой памяти – ср., например, со стихотворением Нины Савушкиной «Памяти тети»:

Жизнь расфасована фото квадратными:  
«На вечеринке», «С подругой», «С блондином»,  
«Школа», «Блокада»...<sup>34</sup>

Фотографии – рядом с фразой «потерянный рай» (именно фразой – речь не идет о развернутой метафоре или сравнении) – играют центральную роль в мире Савушкиной для обозначения *памяти стариков*:

Вы пробудились в комнате, где когда-то  
были вы молоды, дважды, как неженаты,  
в годы, когда казались себе счастливым –  
словно на фото с бледно-стальным отливом,

<sup>33</sup> ГОРБУНОВА А. Ретро XX век. // «Интерпоэзия» 2007. №4. <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2007/4/go93.html> (февраль 2011 г.).

<sup>34</sup> САВУШКИНА Н. Ставши клиентами жизни-мошенницы... // Нева. 2004. №7. <http://magazines.russ.ru/neva/2004/7/sav3.html> (февраль 2011 г.).

где вы под кипарисом, ампир подпирая,  
словно Адам, не выдворенный из рая,  
клеите дам, заедаю коньяк эклером.<sup>35</sup>

На общем фоне более или менее слащавых воспоминаний последних десятилетий советской власти своей жесткостью выделяется стихотворение «Дверь в застой»:

Мы словно приоткрыли дверь в застой  
и в ресторан вошли полупустой –  
туда, где в блеске люстры стосвечовом,  
фанерный украшая интерьер  
надменной безмятежностью манер,  
буфетчица спросила: «Что еще вам?»<sup>36</sup>

Портрет инвалида, который «огонь из спички пробует извлечь», как бы возвращает нас к заре цивилизации – и опять-таки к эпохе традиционных в петербургской поэзии руин.

Если многие питерские авторы видят советизацию города скорее в терминах преобразования (как правило – к худшему) старых районов, то новым явлением конца 20 – начала 21 века стало литературное воплощение новостроек в специфическом локальном варианте. Для Дмитрия Коломенского, выдворенного «львами, конями и мостами» из исторического центра в район, где

Трамвайные развязки и хрущобы,  
Где стены пробиваешь кулаком  
В порыве злости и тоски,

единственным утешением остается то прекрасное мгновенье, когда окраина начинает походить на «Петербург» в настоящем смысле слова:

Мы проживаем в средней полосе –  
Вдали от Петербурга. Мы как все.  
Но летней ночью, за окошком видя  
Не мрак, а тусклый сумрачный хрусталь,  
Читаем без лампы, смотрим вдаль,  
Молчим и забываем об обиде.<sup>37</sup>

Более радикальной представляется точка зрения Александра Гуревича, который на классический Петербург смотрит глазами возвращенца:

---

<sup>35</sup> САВУШКИНА Н. Старик в интерьере. // Нева. 2006. №12. <http://magazines.russ.ru/neva/2006/12/sa5.html> (февраль 2011 г.).

<sup>36</sup> САВУШКИНА Н. Дверь в застой. // «Зарубежные записки» 2008. №16. <http://magazines.russ.ru/z/z/2008/16/sa4.html> (февраль 2011 г.). По сведениям Д. Суховой (личная беседа, 9 апреля 2009 г.) это стихотворение относится к вполне конкретному месту – дешевому кафе рядом с Витебским вокзалом с народным названием «Застой». Но оно также вписывается в литературное наследие Питера.

<sup>37</sup> КОЛОМЕНСКИЙ Д. Ульяновка. // <http://www.piiter.ru/view.php?cid=10&gid=48> (февраль 2011 г.).

Я переехал в центр и растерялся,  
 в свой новый дом войдя, как в старый фонд,  
 и с первых дней, не выбирая галса,  
 поплыл по ветру с ним за горизонт.  
 Я влез на крышу, чтоб поднять антенну,  
 и увидел, как в ту же даль плывет,  
 в дозор послав Баженова и Бренну,  
 потрепанный и разномастный флот.<sup>38</sup>

«Потрепанность и разномастность» современного города-флота отличают его от классических «корабельных» метафор Пушкина или Мандельштама.

Тем не менее, и здесь остается в силе дуализм: «город пышный» и «город бедный», и это уже обозначено топографически – «бедный» город перенесен на окраины. В известном стихотворении Наили Ямаковой «Растут города: в гостях на Поклонногорской улице», в финале опять-таки встречается знакомый образ «трущоб»:

мне осталось одно: мимо стройки пройти к гаражу  
 и допить эту горечь до дна и просить, чтоб еще,  
 и глядеться бессмысленно в черные окна трущоб.

Но по сути дела у Ямаковой позиция несколько иная: в новых местах уже чувствуется самобытная энергия, как это ни парадоксально, органическая сила, как явствует из центрального тропа *взросление*:

из промерзшей земли ввысь до неба растут города,  
 соляные столбы телеграфа, дороги: бегут провода.  
 глянец памяти – лба и катка – от забубрин коньков –  
 весь в царапинах – наших деньков,  
 дорогих двойников,  
 дневников.

Знаковых зданий старых районов нет и в помине, но тем не менее создается своеобразная, новаторская сакральная топография:

больше нет стадионов, простуд и разбитой скулы,  
 купола не видны из оврага – и нет похвалы.  
 а зато! посмотри! посмотри! всё стекло и бетон!  
 с колоколен тех церковок льется малиновый звон.<sup>39</sup>

Но интереснейшим примером изображения специфически ленинградского городского ландшафта (в отличие от деталей ленинградского интерьера) представляется стихотворение Дарьи Суховой «воспоминание о проспекте ветеранов: разрушенная элегия без названия частей ее» (1999 г.)<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> ГУРЕВИЧ А. Я переехал в центр... // «Звезда» 2002. №10. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2002/10/gur.html> (февраль 2011 г.).

<sup>39</sup> ЯМАКОВА Н. Растут города. // Стихи в Петербурге. 21 век. Поэтическая антология. Сост. Л. Зубова и В. Курицын. СПб.: Платформа, 2005. С.461-462.

<sup>40</sup> СУХОВЕЙ Д. Воспоминание о проспекте ветеранов. // СУХОВЕЙ Д. Каталог случайных записей. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2001. <http://www.vavilon.ru/texts/suhovei1-9.html> (февраль 2011 г.).

Сюжет обозначен Суховой максимально общо:

Здесь люди умирают и живут.  
Я пропускаю буквы, меня не поймут  
отхлебнувшие речи.

«Воспоминание» или «элегия» – очередной пример петербургской цитатности (см., например, примечание самой Суховой к фрагменту №3 (в печати): «Являет собой контаминацию двух-трёх цитат, на источники которых могу указать лишь ошибочно»). Но здесь цитаты не столько отсылают к традиции, сколько объявляют о переломе в ней. Из пространственного и языкового шума «отхлебнувших речи» и «пропущенных букв» всплывают более или менее цельные фрагменты:

В это же время ограбят мою квартиру  
и на стене напишут, какое небо <...>

<...> было какое солнце светило нам.

Традиционный мотив «сумерек великого города» (конца культуры) связывается здесь не со стариной, а с новизной – «Провели бы хоть вечер памяти новых стихов» (№5) – что одновременно обытовляет тему «упадка», и остраняет образ советского города, до боли знакомого спального района:

Озолотило солнце панельный хрущевский дом (Фрагмент №7).

Весь фокус в том, что Проспект Ветеранов – абсолютно типичный спальный район. Но сам факт этой типичности вызывает сомнение (зачем писать о том, что само собою разумеется?). Сам факт описания «очевидного» делает его скользким, непонятным. В примечании к фрагменту №1 дается объяснение: «"Проспект Ветеранов" – конечная станция метро в Петербурге, отделанная черным камнем внутри». Сама тривиальность этой информации вызывает сомнение. Можно сказать – «банальность изреченная есть ложь». Возникает вопрос – так ли все просто?<sup>41</sup>

К тому же, у Суховой Проспект Ветеранов определяется в первую очередь по отношению к двум другим зонам. Во-первых, к природной среде вне города:

<...> в лиственном климатическом поясе в противовес  
сосновому северу (города), где нет метро, а телефоны,  
как правило, начинаются на большие цифры.

<...> и небо близится чуть дальше... (Фрагмент №6).

Второй отправной точкой для ориентации становится исторический центр (можно и уже – центр, каким его себе представляют туристы):

тем более, если  
невский проспект ветрен, проспект просвещения сквозит,  
я замолчу и заплачу – слёзы от ветра,

<sup>41</sup> Ср. указание ударений – на большие цифры, я замолчу и заплачу – что наводит на мысль о варианте с оборотным ударением (прим. Д. Суховой – К.К.).



дождь идёт по моему проспекту  
ветеранов,  
претворяя окрестности души моей в самый унылый вид  
из возможных, и ирония неуместна.

По правилам петербургского дискурса, унаследованным Суховой, там, где «ирония неуместна» – нельзя жить, покуда вся жизнь состоит из иронической рефлексии. Но при этом в конечном счете, самым естественным выражением *genii loci* становятся захолустные места и словесные обороты, лишь косвенным образом связанные с исторической «душой Петербурга»:

Что сказать ещё, на каком языке таком  
возопить про осень (штамп: последнюю), из какой газеты  
шёпотом зачитать фрагмент не\*\*\*лога  
с нелепой орфографической ошибкой (Фрагмент №14).

Так обывляется строка из знаменитого стихотворения И. Анненского «Петербург» – «проклятая ошибка», историческая и метафизическая, становится «нелепой ошибкой» орфографической. Воспеваются не наступление «бронзового века», ни даже «свинцового века» (по Хелдерлину), а века бетонного<sup>42</sup>. Домашнее пространство («моя квартира») становится центром города, и таким образом «Петербург» превращается в пространство исключительно творческой памяти (снимая оппозицию между «пространством памяти» и «пространством воображения»), Суховой создает пространство, аналогичное приписанному Башеляром в книге «Поэтика пространства» дому (*maison*), где сливаются сновидения и воспоминания)<sup>43</sup>. Не описываемый объект, а сам текст становится артефактом процесса разрушения, превращения в руины. Так, от «гибели Петербурга» в качестве канонической темы мы перешли к текстуальным «руинам», к своеобразной реакции на банальную целостность все еще сохранившегося Ленинграда, лежащей за пределами традиционных в локальной памяти и местной поэзии полярностей «дворцов» и «дворов».

<sup>42</sup> Можно сказать, что у Суховой важен не *fin de siècle*, а *начало века* – что отражает скорее московскую поэтическую традицию (ср. хотя бы с Маяковским и Мандельштамом) – но собственные комментарии поэта тесно связаны с ленинградскими аналитическими направлениями (см. особенно использование ОПОЯзовских терминов вроде «обнажение приема» (и проч.).

<sup>43</sup> "La maison, comme le feu, comme l'eau, nous permettra d'évoquer, dans la suite de notre ouvrage, des lieux de rêverie qui éclairent la synthèse de l'immémorial et du souvenir" (BACHELARD G. La poétique de l'espace. Paris: Presses universitaires de France, 1967. C.25).

Генрих Киршбаум (Берлин)

## Эсхатологические ландшафты. Закат Петербурга в поэзии Марии Каменкович<sup>1</sup>

*Введение: каноны и маргиналы*

Постсоветская поэзия представляет собой явление многообразное и многосложное; перед нами не только неслыханная полифония поэтических генераций и традиций – меняются сами формы существования поэзии, ее самосознание. Информационно-технические новшества приводят к децентрализации литературного процесса; интернет, фестивали Poetry-slams и другие лайф-перформансы продолжают раздвигать жанровые и медиальные границы современной русской лирики. В таком положении легко потерять ориентир. В 1990-е годы, особенно после смерти Бродского, в тени которого оказались многие поэты-современники, с опозданием началась рецепция поэтов, которые родились в 1940–50-е (Кирилов, Гандлевский, Седакова, Шварц и др.) и чья поэтическая молодость пришлась на 1970–1980-е годы. Еще сложнее обстоит дело с «канонизацией» их младших современников и учеников.

Одним из таких полузабытых поэтов является Мария Каменкович (1962–2004). Внешние факты ее литературной биографии скупы: первая книга стихов – «Река Смородина» (1996) вошла в шорт-лист премии «Северная Пальмира» за 1998 год. В 1999 году Каменкович выпустила вторую книгу стихов – «Михайловский замок». Несмотря на то, что в 2003 году в издательстве «Алетейя» вышел сборник стихов Каменкович «Дом тишины», а в 2004 году, году смерти, ее стихи были включены в репрезентативную антологию «Освобожденный Улисс» (2004) и незадолго до смерти появилась подборка в «Новом мире» (2004), стихи Каменкович, во многом из-за эмиграции и ранней смерти, остаются известны лишь очень узкому кругу критиков и коллег.<sup>2</sup> Настоящие заметки призваны восполнить этот пробел.

---

<sup>1</sup> Данная статья представляет собой расширенную версию статьи, опубликованной с тем же названием в журнале: Крещатик. №4(50). 2010. С.205-219.

<sup>2</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. СПб.: Акрополь, 1996. Михайловский замок. СПб.: Акрополь, 1999. Книга петербургских закатов. // Крещатик. 2000. №1(7). С.213-224. Дом тишины. СПб.: Алетейя, 2003. Стихотворения. // Освобожденный Улисс. Современная русская поэзия за пределами России. Сост. Д. Кузьмин. М.: НЛЮ, 2004. С.137-141. Поле зрения. // Новый мир. 2004. №5. С.110-115. Петербургские стихи. Сост.: Ольга Бешенковская. Gelsenkirchen: o.V., 2005.

В разговоре о поэзии Каменкович нам хотелось бы сконцентрироваться на идейно-образной доминанте ее лирики, так или иначе связанной с образом заката Петербурга. В первой части нашей статьи будет предпринята попытка «имманентно» описать топику эсхатологических закатов в лирике Каменкович; во второй и третьей – обозначить точки пересечения ее закатного хронотопа с английской и русской традицией «закатного письма». Это поможет как определить место «закатной поэтики» Каменкович в смежных ей интертекстуальных полях, так и выявить ее художественное своеобразие. Поскольку помимо аналитическо-интерпретационных целей настоящая статья призвана ознакомить читателя с поэзией Каменкович, мы не будем «скупиться» на цитаты, иллюстрирующие многолетнее и многожанровое творчество поэтессы в его тематическом единстве.

### *Хронотоп заката в поэзии Каменкович*

В творчестве Каменкович петербургская тема доминирует и заявляется программно: вторая книга стихов называется «Михайловский замок» (1999), последний прижизненно составленный сборник – «Петербургские стихи» (2005); «Книгой петербургских закатов» (2000) озаглавлено главное автопоэтологическое эссе Каменкович. Вот характерный отрывок из краткой автобиографии – аннотации к сборнику «Дом тишины»:

Мария Каменкович родилась в 1962 г. в Петербурге. Закончила 470 математическую школу. Училась в литературном объединении В.А. Сосноры, которое располагалось в Доме Культуры им. Цюрупы, что на Обводном канале. Второе место учебы – семинар по семиодинамике Р.Г. Баранцева. Закончила университет в звании старшего лейтенанта запаса по математической лингвистике. Работала в оккупированном инженерами Михайловском замке. Уволилась отсюда в годовщину смерти Павла I. Потом учила детей английскому языку в клубе табачной фабрики им. Урицкого, что на Васильевском острове. Кроме переводов книг Дж.Р.Р. Толкина и комментариев к ним опубликовала две книги стихов <...><sup>3</sup>.

Уже в этой краткой автобиографии Каменкович локализует себя в Ленинграде-Петербурге, смешивая простой детализм с мистикой петербургского текста<sup>4</sup>. Внелитературная биография играет свою конструктивную контрастную роль в создании поэтической (анти)биографии. Матлингвистика и семиодинамика контрастно дополняют нулевую литературную карьеру, армейское звание – абсурдизм и экзотизм, часть того «советского», которое входит в картину мира Каменкович. В этом ряду контрастирующих биографических линий нужно рассматривать и сравнение-смещение поэтической, переводческой и математической деятельности. В контексте разговора

<sup>3</sup> Каменкович М. Дом тишины. С.2.

<sup>4</sup> Ср. Феншель Д. Предисловие. // Каменкович М. Петербургские стихи. С.3-6. Здесь: с.3.

о петербургской теме у Марии Каменкович для нас важно и центральное для ее поэзии смешение петербургского и ленинградского: Дом культуры имени революционера-партийца Цюрупы и табачная фабрика Урицкого демонстративно называются в одном ряду с Михайловским замком. При этом поэтесса родилась анахронически «в Петербурге». Это не просто контраст: ленинградское в мире Марии Каменкович выступает не столько противоположностью, сколько усилением и проявлением изначальной эсхатологичности Петербурга.

Вся сгорбленная, старая, сырая,  
Лев на крюке как ворон окрылен, –  
Венеция, подол не подбирая,  
Идет-бредет из мира в океан.

И брат ее, Петрополь, не в убытке:  
Сквозь шпиль в небо впрыскиваем он,  
Пока ему фабричные убудки  
Заламывают руки с двух сторон.<sup>5</sup>

Мы оставляем здесь в стороне уже топосное сравнение Петербурга и Венеции, кульминацией которого был петербургско-венецианский текст Бродского; возьмем вторую строфу; по внутренней ослышке шпиль – шприц создается визуальная метафора: питерские шпиль вприскивают(ся) в небо как шприцы; на то, что это шприцы наркоманские косвенно указывает следующий стих, в котором появляются «фабричные убудки». В почти виньеточный образ питерских шпилей внедряется петербургско(ленинградско)-фабричный элемент<sup>6</sup>.

В этом стихотворении для нас важна и сама панорамность Петербурга, взгляд на город с птичьего полета. «Фабричные убудки», Охта и другие районы города как бы заламывают руки центральному Петербургу. В этом же четверостишии присутствует и петербургское небо – лейтмотивная метонимия эсхатологичности Петербурга Каменкович. Среди многочисленных мифов и образов петербургского текста Мария Каменкович избирает апокалиптический образ заката над Петербургом, который является одновременно и закатом самого Петербурга. Обыгрывая паронимию «закат – запад», Каменкович пишет: «Петербург – окно не столько на запад, сколько в закат»<sup>7</sup>. Конечно, в данной формулировке присутствует и отсылка к «Закату Европы», однако сама тема заката подается Каменкович вне культурософской дикции Шпенглера. Закат является для Каменкович метафо-

<sup>5</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Дом тишины. С.49.

<sup>6</sup> Петербург Каменкович включает и пригороды, от Стрельны («Стрельна. Белая ночь». // КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С.74-75) и Пушкина («Царское село. В поисках храма Софии». // КАМЕНКОВИЧ М. Дом тишины. С.95-99) до Токсово («В сторону Токсово». // Там же. С.139-141).

<sup>7</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Петербургские стихи. С.77.

рическим и метонимическим залогом конца света (или Конца Света). При этом Каменкович работает со своего рода идиомой заката как конца. В свою очередь закат включает в себя зарю – вечернюю, видимую и ожидаемую, еще незримую. Заря заката означает одновременно и озарение закатом; «обзор», зрение закатной зари оборачивается прозрением. Речь Каменкович программно направлена на снятие границ между прямым и метафорико-символическим значением слов и образов, составляющих семантическое поле закатного света – им, с одной стороны, возвращается их символично-идеологическое значение, с другой стороны, христианские имаго-идеологемы получают конкретное предметное (точнее: ландшафтное, пейзажное) содержание. Если принять во внимание христианскую доминанту поэтического языка Каменкович, вряд ли будет преувеличением утверждение, что в своей трактовке образа как образа с большой и маленькой буквы поэтесса следует не в последнюю очередь и православной традиции понимания иконической (иконной) природы образа.

Уже первая книга стихов Каменкович – «Река смородина» – программно открывается образом заката, заката как промежуточного состояния, момента, проблеска истины, проблеска и в прямом визуальном смысле:

...Ибо между явью и сном  
 Есть мгновения небытия,  
 Проблеск трезвости <...>  
 Миг, когда над холмами спит  
 Многоярусный небосвод  
 Раскрылся – и ослепил.<sup>8</sup>

Закат – видение и видение, состояние оксюморонное, мгновение пьянящего отрезвления и слепящего прозрения. Воспоминание об откровении заката становится движущей силой поэтической речи Каменкович. Нам не приходит на ум другой современный поэт, так последовательно разрабатывающий и семантизирующий практически один образ на протяжении всего своего творчества. Вспоминается, разве что, во многом близкий Каменкович Тютчев с его, с одной стороны, чутьем к метафизической составляющей ландшафта, а с другой, ограниченным количеством образно-семантических гнезд, как, например, грозы – кстати, также образа переходного, рокового и решающего состояния.

Закатная тема неотъемлемо присутствует практически в каждом произведении Каменкович, причем нередко стихотворение начинается с образа закатных сумерек; вот примеры почти наугад: «На черной пашне, – в час алеющей денницы...»<sup>9</sup> или цикл «Рождество», начинающийся со слов

<sup>8</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С.5.

<sup>9</sup> Там же. С.12.

«В притинах озаренной ночи».<sup>10</sup> То, что кажется заставкой, оказывается лейтмотивом и образно-семантическим императивом стихотворения:

То белая, то серая стрела  
Пронзит основу ткацких облаков...  
На этой башне в детстве я жила  
И буду жить на рубеже веков.

Проступит лакмус на ребре небес,  
Коснется вечность моего стекла,  
Когда прорежет туч продольный срез  
То серая, то белая игла!

О города, мой друг, о времена –  
И это все, что я хочу сказать.  
Вот рубище тебе на рамена –  
Ощупывать его и осязать.

Живая нитка, спешная игла...  
Подвалы наливаются огнем –  
И прорезает алая стрела  
В движение пришедший окоем.<sup>11</sup>

По нашим наблюдениям, закат Каменкович все интенсивнее локализуется в петербургском городском пейзаже в лирике 1990-х годов, в то время как во многих стихотворениях 1980-х годов он еще часто «абстрактен» и не привязан к конкретной топике, как, например, в стихотворении «Люди забудут...»:

Люди забудут –  
что ж,  
настанет очередь неба:  
слабыми облаками напишет лик херувимов,  
птиц и ангелов,  
летающих к холму Заката,  
Суд и Ангелов напишет древнею вапой,  
движимую икону Преображенья <...><sup>12</sup>

Хотя и здесь нужны оговорки: хронотоп раннего стихотворения «Горсткин мост» (1979) – зимний городской пейзаж «над речкою Фонтанкой» с ее «копотью фатальной», пейзаж, в котором «бугристый дым пересекает воздух».<sup>13</sup> Соприродные «фабричным ублюдкам» Охты трущобы Фонтанки Достоевского с ее загаженными подъездами и колодцами наращивают ощущение конца. При этом, побывав внизу, взгляд поэта неотступно движется вверх, раздвигая картину и сообщая ей новое измерение: хронотоп

<sup>10</sup> Там же. С.63.

<sup>11</sup> Там же. С.112.

<sup>12</sup> Там же. С.101.

<sup>13</sup> Там же. С.9-10.

заката, сохраняя свою конкретность, выходит на новый, ахронический и атопический уровень:

Да пара драных туч  
 На тверди некрасивой,  
 Да вещей мокрый луч  
 Над бедною трясиной <...><sup>14</sup>

В «петербургских» стихах закатная тема срastается с ленинградско-портовой:

О Питер в портах, перерытый до труб,  
 До всклянь израсклеванных инфраскорлуп!  
 Здесь странно извившись, в стеклянном чаду,  
 Как все остальные, я в стебель уйду.

<...> Вотще, Диотима, хитон твой багрян!  
 Где башни стояли – там пропасти ям,  
 И ржавые трубы змеятся в грязи,  
 И ты ничего не узнаешь вблизи.

И страшным соблазном желтеет зря <...><sup>15</sup>

Мы оставляем за кадром мандельштамовские подтексты этих стихов, от ритмики и «желтой» образности «Ленинграда» до мотива спуска назад по эволюционной лестнице «Ламарка», хотя их интертекстуальность существенна именно для «ленинградской», «зловещей» составляющей питерского текста Каменкович. Для нас здесь важно не только упомянутое выше внедрение ленинградского (и, тем самым, советско-урбанистического) в петербургский ландшафт как своего рода парс про тото апокалипсиса,<sup>16</sup> и даже не знаменательная скляночно-колбочная и трубная мизансцена с возможными отсылками к Зоне в «Сталкере» Тарковского, но и сам постоянный переход от городских картинок или панорамы к собственно зарево-закатной образности<sup>17</sup>. При этом в стихотворении «О Питер в портах, перерытый до труб...» даже образ труб оказывается в силу своей полисемичности многофункциональным, работающим на эсхатологическую доминанту поэтической дикции Каменкович.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> Там же. С.11.

<sup>15</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Дом тишины. С.59.

<sup>16</sup> Ср. описания Ржевки, Гражданки и Пискаревки в стихах начала 1990-х годов (КАМЕНКОВИЧ М. Стихотворения. С.137). В этом смысле Каменкович работает с актуальной в первые постперестроечные годы тематикой и поэтикой чернухи, конечно, по-своему, внедряя ее в свой, эсхатологический мир.

<sup>17</sup> Ср. также лейтмотивную линию «развороченной зари» в стихотворении «Приду, развею и зарю...» (КАМЕНКОВИЧ М. Дом тишины. С.61-62).

<sup>18</sup> В художественном мире Марии Каменкович есть и другие трубы, трубы с большой буквы; ср. эсхатологическо-апокалиптические коннотации образа «Дня Трубы» в стихотворении «Сугубо городское, петербургско-...» (КАМЕНКОВИЧ М. Михайловский замок. С.27).

Разработка огненной палитры заката происходит уже в стихотворениях 1980-х годов, как, например, в цикле «Пожары», в котором была произнесена клятва верности пылающему закату:

Из мира, что ничей и разномастен,  
Я выбрала – и прочего не жалко –  
Густую весть, написанную маслом,  
Коричневые сумерки, пожары.<sup>19</sup>

Примеры из лирики 1980-х годов можно продолжать: «Облака облепили тускнеющий город, / встали дозором над всеми его восемью углами».<sup>20</sup> Знаменательно в данной связи обнажение «закатного» приема в цикле стихов (поэме) «Коридор»: «Но солнца оклик ярко-красный / Среди строфы меня застиг»<sup>21</sup>. (Авто-)Поэтология переплетается с эсхатологией. В своем эсхатологическом письме Каменкович сообщает зарево-закатной образности метапоэтическое измерение:

Просеивать бесполезно  
Песок из Святой Земли:  
За каждой песчинкой – бездна,  
И в бездне той – корабли.

Расплавленную зарею  
Плывут, как стихи, легки...  
За каждой Святой Землею –  
Святые Материки.<sup>22</sup>

Здесь сравнение стихов с кораблями в бездне – не просто декоративный рудимент представлений о сакральности поэзии. Писание стихов, а это для Каменкович писание стихов о закате, метафорически и метонимически вписывается в эсхатологическую риторику. Тут Каменкович выступает косвенным продолжателем русского, вячеславо-ивановского символизма с его нищестанствующей и соловьевствующей поэтофией: поэзия оказывается частью большего теургического действия.

Образ закатных сумерек изначально имеет в стихах Каменкович (авто-)поэтологическую составляющую, как например, в стихотворении «Музыка» 1980 года:

Длиннее прорезов бритвы  
Заводят зарева ритмы.<sup>23</sup>

При этом сама поэтологичность не отменяет, а подчеркивает примат трансцендентной направленности образа:

<sup>19</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С.16.

<sup>20</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Петербургские стихи. С.57.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Поле зрения. С.111.

<sup>23</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С.6.



...но как отмерить в языке благом  
и как сказать в отточенную синь  
смертельно сжатый, тоненький глагол,  
сосредоточен свыше сил людских –

до или после звука напролом  
до или после слов и синевы  
за солнцем, перепончатым крылом  
накрывшим литографию невы.<sup>24</sup>

Визуальные закятные образы поддерживаются паронимией «слов и синевы», которые, в свою очередь, вступают в семантико-фонетическую связь с «свыше сил», т.е. как раз с вышеупомянутой трансцендентной правдой «до и после звука напролом», с реальностью по ту сторону видимого и говорящего. В то же самое время вербальное и визуальное свидетельствуют об этой трансцендентности.<sup>25</sup>

Центральным в визионерских закатах Каменкович являются образы облаков. Вот одно из поздних стихотворений-обращений к Петербургу:

Облака твои исполинские  
Держат меня в кольце,  
В кулаке меня держат,  
В грохочущей тишине.  
Я в твоих закатах, как в бабочкиной пыльце.<sup>26</sup>

Эмблемой-эпиграфом к Каменкович можно было бы выбрать строки:

На легкой туче пролетая,  
Районы Питера листая...  
<...> На легкой туче, позлащенной  
Закатом праздничным, – над черной,  
Извивом, Мойкой, в безопасной  
Дали, пасхальной и прекрасной <...>.<sup>27</sup>

Перед нами – пасхальная эсхатологическая панорама Петербурга.<sup>28</sup> Центральным объектом аллюзий и своего рода теологическим обоснованием облачной метафорики Каменкович является, безусловно, символика облаков в Библии. Бог шел перед израильтянами в образе облачного столпа, указывая им путь из Египта (Исх. 13:21). Знаком-проводником и символом божьего присутствия и величия облако является и в других текстах Ветхого и Нового заветов (Чис. 9:17-23, Мф. 17:5, От. 1:7, Мф. 26:64). С этой биб-

<sup>24</sup> Там же. С.13.

<sup>25</sup> Ср. в приведенном стихотворении и «тютчевское», унаследованное символистами сомнение в способности слова прорваться в сферу по определению невербальную, «завербальную».

<sup>26</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Петербургские стихи. С.67.

<sup>27</sup> Там же. С.73.

<sup>28</sup> Ср. пасхальную топику в стихотворении «Дом тишины» (КАМЕНКОВИЧ М. Дом тишины. С.57-58).

лейской облачной образностью и работает Каменкович. Так, небо «слабыми облаками напишет лик херувимов»<sup>29</sup> или: «Вдали, за тучей ноздреватой, / остуденились херувимы»<sup>30</sup>. А в стихотворении «Уж на лесах осенняя порфира...» «кренься в закат, архистратигов рослых / Столпы небес приветствуют вдали»<sup>31</sup>. Особого изучения заслуживают в связи с этим иконографические подтексты облачных образов Каменкович, иконографические в значении православной иконографии.

«Облачные» мотивы со своей стороны – часть закатной эсхатологической образности. Под эсхатологичностью мы понимаем здесь, в первую очередь, принадлежность к учению о «последних вещах»; петербургский закат, а Каменкович часто пишет закат с большой буквы, – это завет и знамение, залог не только грядущего Царства Божия, но и настоящего. Согласно христианской эсхатологии, приход Царства Божия понимается как процесс, начавшийся с Воплощения Христа. Царство Божие – *уже* и одновременно *еще не*. В христианстве эсхатология презентическая и футурическая одновременно, это начало конца, причем футурическую и презентическую составляющие христианской эсхатологии соединяет третья временная-вневременная форма – императив.

«Мир счастливоконечен» – говорит Каменкович в стихотворении с говорящим апокалиптическим названием «Этот бой за нами», в котором после неологизма «счастливоконечности мира» сразу следует закатный пейзаж:

Тем более, что этот бой за нами!  
Уже в полнеба розовеет пламя!<sup>32</sup>

А вот характерная вечерняя панорама площади Александра Невского: «Се, Площадь, луч на тебе – Конца!»<sup>33</sup>. Перспективы Петербурга становятся эсхатологическими перспективами в переносном значении слова, визуальное превращается в визионерское, видимое в чаемое. Христианская поэзия заката у Каменкович – поэзия чаяния и откровения, обещания и его исполнения одновременно. При этом «начало» остается скорее за высказыванием, оно предполагается и само собой разумеется, «конец» же проговаривается, причем опять же на языке закатной образности, в описаниях «распыла последнего света»<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С.101.

<sup>30</sup> Там же. С.54.

<sup>31</sup> Там же. С.99.

<sup>32</sup> Там же. С.102.

<sup>33</sup> Там же. С.88.

<sup>34</sup> Там же. С.21. Крайне редко закатный пейзаж оказывается пейзажем не чаяния, а отчаяния. См. в стихотворении «Ивы источают медь...»: «Болевым болидом / мчится человек по небу сердца / – Только нету горизонта / в сердце, и паденье длится / в сумерки,

Закат – визуальный залог, тайный, скрытый язык грядущего спасения:

Когда цветут орфей и эвридика,  
 Когда горит за рощами заря,  
 В таинственных лесах Твоих, Владыка,  
 Душа блуждает без поводыря,

За соловьем стремя слепые очи  
 И отражая рыжий месяц в них, –  
 И много скрыто в дебрях белой ночи  
 Обителей для избранных Твоих.<sup>35</sup>

Фонетическим фоном небесных «обителей» паронимически звучат «облака». Классическая рифма «очи – ночи» приобретает в стихах Каменкович оксюморонную семантику слепящего озарения и прозрения (см. также оксюморонность образов «слепых очей» и «дебрей белой ночи», а также рифму «заря – поводыря»)<sup>36</sup>.

Хотя закатная апокалиптика является доминантой эсхатологической образности Каменкович, пасхальная тема остается ее общим семантическим знаменателем: «здесь» (в России, в Петербурге) «ежедневно воскресает небо».<sup>37</sup> Закаты Каменкович – закаты Страстной Седмицы:

На временах горит рубаха,  
 И стыки образуют нас.  
 Над стадом, сбившимся от страха,  
 Господствует закатный глаз.

<...>

Ужели завтра воскресенье?  
 Ужели в мире больше нет  
 Ушей, чтоб слышать про спасенье,  
 И глаз, чтоб видеть вечный свет.<sup>38</sup>

Всевидящий «закатный глаз» противопоставляется глазам неверующих и потому невидящих, незрячих-незреющих закат и грядущее воскресение (с маленькой и с большой буквы).

Царство Божие, настоящее и грядущее, исполняется каждый раз во время соединения Церкви с Христом, – во время богослужений. Вот характерная вариация закатной заставки в стихотворении «Письмо из Германии»:

<...> Облупленных пузатых балюстрад  
 Далекий край, трамвайных рельс, дерев  
 В Румянцевском саду, – и где, воззрев

в глухую полночь, / где во тьме деревья дышат... / И шепчу я в ночь – «на помощь», понимая, что не слышат.» (КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С. 113).

<sup>35</sup> Там же. С.114.

<sup>36</sup> Ср. сходную «реабилитацию» классической рифмы «туч – луч» в стихотворении «Горсткий мост» (Там же. С.9.)

<sup>37</sup> Там же. С.30.

<sup>38</sup> Там же. С.76.

Единожды на город, алый диск  
Запахивает тучу; обелиск  
Уходит в серый мрак; и вы, и вы,  
Бредущие по берегу Невы, –  
Вам сумерки грозят своим перстом  
И беспасхальным будущим постом.

Но время не шагает по прямой,  
Как в Эммаус, бредущие домой  
От предрассветных ранних литургий!  
Приветствуем же замысел благий...<sup>39</sup>

Существенно композиционное дополнение закатной темы: появляется герой, точнее, героиня – прихожанка, идущая с ночной (чаще всего пасхальной) литургии по Петербургу. Упоминанием эсхатологического Эммауса – места явления воскресшего Христа – Каменкович евангелизирует питерскую топику<sup>40</sup>. «Стихии, пронизая город, / Вещают праздники Господни»<sup>41</sup>: главная, императивная стихия – огненно-, багряно-закатное небо. Героиня Каменкович идет «земными судьбами / Гигантским город смеркающимся».<sup>42</sup> Петербург

живет за все города –  
и, библейским небом и светом  
разрезая свою осязаемую тьму,  
возвращается обессилев к себе самому,  
навсегда свободным, воспетым...<sup>43</sup>

Если любимый образ Каменкович – облака, тучи, облачи (поэтесса нередко употребляет церковнославянизмы<sup>44</sup>), а постоянный мотив – закат, то важнейшим в эсхатологическом хронотопе закатного петербургского пейзажа Каменкович становится храм. Многие петербургские и непетербургские тексты Каменкович посвящены церквям. Вот характерный пример, стихотворение «Спас на Крови в Петербурге»:

Для мурашей для нас маршрут  
Готов парадным показаться  
Оттуда, где среди машин  
Воссел, ослабившись, Казанский, –

<sup>39</sup> Каменкович М. Петербургские стихи. С.76.

<sup>40</sup> В ранней лирике героиня Каменкович еще наблюдала заката из окна: «Окно мое – в очи туч / Горящий ответный луч». Каменкович М. Река Смородина. С.6. Ср. в связи с этим паронимический треугольник «тучи – очи – ночи – лучи», образующий фонетический центр закатных образов Каменкович.

<sup>41</sup> Каменкович М. Река Смородина. С.83.

<sup>42</sup> Там же. С.84.

<sup>43</sup> Там же. С.82.

<sup>44</sup> Каменкович ресакрализирует поэтические архаизмы, «реабилитируя» их церковно-литургическое значение и помещая в их изначальный иератический контекст.

Туда, – где Спас еще в лесах,  
 Как муравейник необъятен...  
 Закат над городом засох.  
 Он желт, он прян, он неприятен,  
 Но щедро отражен водой.<sup>45</sup>

Новизна петербургских пейзажей Каменкович состоит и в том, что Петербург предстает городом церквей.<sup>46</sup> И в «храмовом» контексте Каменкович также интенсивно работает со смешением и контрастированием «ленинградского» и «петербургского», в данном случае, «петербургско-храмового». Показательно в связи с этим наслаиванием контрастов стихотворение «Еженощно...»:

Еженощно  
 Исаакиевский собор  
 Как гигантская тень приподымается в темном тумане.  
 Ежедневно  
 насупротив собора  
 желтый босховский экскаватор  
 с мертвым хрустом расправляет свои богомолы крылья.<sup>47</sup>

В данном стихотворении Каменкович параллелизирует оппозицию «ленинградское» – «петербургско-храмовое» с противопоставлением день – ночь, которое включает в себя заветную для Каменкович закатную тему. Вкрапление аллюзий к апокалиптической живописи Босху еще более эсхатологизирует образ. Каменкович любит варьировать мотив храма посреди уродств города: «Тело Храма в сердцевине плена» («Леса на Храме Воскресения»)<sup>48</sup>; или, как, например, в следующем стихотворении:

Белая ночь,  
 Порт,  
 Запах мыла и рыбы.  
 На пустыре вчерашнем –  
 Багровая<sup>49</sup> церковь ликами всех времен...

<sup>45</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Дом тишины. С.63.

<sup>46</sup> Ср. также стихотворения «Леса на храме Воскресения» (КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С.80-81), «Никольский собор» (там же. С.24) и «Пять храмов» (КАМЕНКОВИЧ М. Дом тишины. С.73-74), в котором появляются Никольский, Владимирский и Воскресенский соборы, а также церкви Смоленской Божьей Матери и Святого Димитрия Солунского в Коломягах (ср. автопримечание Каменкович к этому стихотворению: там же. С.152). Ср. также вариацию храмово-закатного пейзажа (на этот раз с монастырем) вне петербургского ландшафта: «Я человек травы да туч. / Вращает солнце толстый луч. / Душа огромна. Путь далек. / На буторке монастырек. // Любимых я пережила. / Запел закат, дохнула мгла <...>» (КАМЕНКОВИЧ М. Михайловский замок. С.80).

<sup>47</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С.86.

<sup>48</sup> Там же. С.81.

<sup>49</sup> Багряный, багровый – главный цвет не только закатов в поэзии Каменкович. Окраска заката переходит и на все вокруг. Ср., например, «багряный плод» и багряные стяги» в

...Окаменевшее солнце заката,  
выкаченное на окраину <...><sup>50</sup>

При этом ленинградско-портовое вновь оказывается вовлеченным в закатно-эсхатологический пейзаж Петербурга. Эта эсхатологизация встречается уже в самых ранних вещах Каменкович, как, например, в стихотворении «Знакомому буддисту» 1981 года:

Чуть свет растянется в порту –  
Туда несметное кочевье,  
Туда, где треть землян в по<р>ту  
Готовит Ноевы ковчеги.<sup>51</sup>

Таким образом, закат апокалипсиса локализуется в петербургско-ленинградском пейзаже, с панорамным видом на окраины или, наоборот, с перспективой от окраин к заливу. В центрах напряжения закатных пейзажей находятся храмы, из которых или в которые идет героиня стихотворений. Таков эсхатологический хронотоп Петербурга в поэзии Каменкович.

#### *Фэнтези-поэзия, визионерский колоризм и связь с английской традицией*

Поэзия Каменкович – теологична, и если ее идеи и ключевые образы корнями уходят в более или менее догматичную эсхатологию, то детали и конкретные образы заката и закатных облаков над Петербургом попадают и работают в первую очередь в ряду определенных поэтических и других литературных текстов. Мария Каменкович была не только практиком петербургско-закатной поэзии, но и ее, если так можно сказать, теоретиком. В дальнейшем нам бы хотелось обсудить генеалогию и автопоэтологию закатной тематики в творчестве поэтессы.

Смысло- и интертексто-образующим для Каменкович, несомненно, было поле английской религиозно-мистической литературы, которую, от Уильяма Блейка до Толкина, Каменкович не просто знала, но и переводила.<sup>52</sup> Нам представляется, что, от Блейка у Каменкович – поэтика визионерского колоризма в работе над религиозными апокалиптическими темами. Сама

стихотворении «Шум плеск и хлопанье полет...» (КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С.27-28.) или «багровый полумесяц», «багровую полусферу» и «багровый город» в цикле «Рождество» (Там же. С.63-65).

<sup>50</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Михайловский замок. С.63.

<sup>51</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Михайловский замок. С.73. В книге в третьем стихе строфы стоит «порту», что, как нам кажется, является для Каменкович нетипичной тавтологической рифмой. По контексту подходит «в поту».

<sup>52</sup> См. ТОЛКИН Дж.Р.Р. Властелин колец. Трилогия. Пер. с англ. М. Каменкович и В. Каррика. СПб. Амфора. 2001. Каменкович также перевела монографию Томаса Шиппи о творчестве Толкина (см. ШИППИ Т. Дорога в Сердземелье. СПб.: Лимбус Пресс, 2003).

Каменкович как на «сообщника» и «единомышленника» ссылается на друга Толкина, Клайва Стэйплза Льюиса (Clive Staples Lewis), писателя, эссеиста и богослова.<sup>53</sup> Так, она цитирует в собственном переводе мысли Льюиса о «заре»:

Мысль о том, что заря может каким-то образом быть «отрежиссирована», что она может иметь ко мне какое-то непосредственное отношение, в те времена мне претила. Если бы я узнал, что тот или иной конкретный восход не просто «произошел», а был разыгран для меня нарочно, я был бы так же неприятно поражен, как в тот раз, когдамышь-полевка, замеченная мной у изгороди в малолюдном месте, оказалась заводной игрушкой, выставленной на показ – то ли моей забавы ради, то ли – еще того хуже – в целях нравственного назидания... Какая пошлость! Какая невыразимая скука!..<sup>54</sup>

Характерен комментарий Каменкович, в котором она толкует и развивает положения Льюиса:

<...> подставьте <на место восхода – Г.К.> «закат» – смысл не изменится <...> Разумеется, ни закат, ни восход, ни льюисов «ручеек в чашобе» – не декорации и не перчатки, которыми пользуются высшие силы для своих пантомим. Просто, если поднести магнит к оборотной стороне листа с железными опилками, что умеют делать и люди, опилки на это откликнутся, вот и все.<sup>55</sup>

Центральную роль в английской интертекстуальности художественно-мистического мира Каменкович – а под мистикой мы подразумеваем в первую очередь традицию христианской мистики вообще и ее эсхатологической ветви в частности – занимает творчество Толкина. Многочисленные упоминания в стихах Каменкович «башен» имеют помимо христианских и вячеславо-ивановских реминисценций и толкиновскую составляющую. Одно из закатных стихотворений («Я думаю, день, ты минул...») посвящено и обращено к Дж.Р.П. Толкину. Не в последнюю очередь у Толкина Каменкович училась семантизации заката:

Закат! Возглашай, итожа.  
Ты жарок, торжествен, ал.  
В той книге о кольцах – тоже  
Закатом прожжен финал.  
  
Сгорает великолепье,  
Глася: продолженья нет –  
И падает на колени  
Зеленый закатный свет.  
  
А эльфы поют, как пели,  
В хоромах за краем дня,  
За Финской стеклом купели –  
И льют канитель огня

<sup>53</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Петербургские стихи. С.78-79.

<sup>54</sup> Перевод Каменкович, там же. С. 78-79, прим.1.

<sup>55</sup> Там же.

Сквозь тучи, в багряный полог,  
 Провисший в расплав руды...  
 И, кажется. Виден волок,  
 И днища на нем следы, –  
 Кто в золото океана  
 Надмирного, кто проник?  
 А дальше – разрез, как рана,  
 Расширившийся на миг <...><sup>56</sup>

О значимости толкиновской линии для Каменкович говорит и тот факт, что этим «толкиновским» стихотворением она программно завершает свою первую книгу стихов «Река Смородина», один из циклов-книг стихов Каменкович так и называется: «Переводя Толкина». Стихотворение заканчивается закатным образом:

Чтоб голос звучал за кадром,  
 Как лица свернутся в жгут:  
 За труд толмачей заката  
 На сумерки, что придут.<sup>57</sup>

В последних двух стихах, в образе «толмача заката» Каменкович намекает не только на то, что она переводила Толкина, но и косвенно дает метафорическое определение своей поэтики – «перевод заката».<sup>58</sup>

Знаменательно сращение православно-церковной и толкиновской тематики в стихотворении 1986 года «Предкам», в котором в новгородскую топикку (Софийский собор, площадь Вече, паперть Троицкого Собора) интегрируются Мертвые Болота из «Властелина Колец»,<sup>59</sup> а в стихотворении «Зима. Моченая брусника...» тематизируется, как «мы <...> вдоль Крюкова в ночи бродили / И Толкина переводили»<sup>60</sup>: здесь толкиновские Черный Кряж и Гора Судьбы вписываются уже в петербургский ландшафт.

Эпиграфом из Толкина открывается также стихотворение «Когда мы вылупились в зиму...»<sup>61</sup>, в котором, варьируя толкиновский образ «тмы туманов», Каменкович тематизирует рецепцию Толкина в России 1970-80-х:

И бес верстою наряжался,  
 И бдил, стокий и столичный,  
 И Толкином распоряжался  
 Гребенщиков единолично.

<sup>56</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С.123.

<sup>57</sup> Там же. С.124.

<sup>58</sup> Мария Каменкович – при всем критическом отношении к экранизации «Властелина колец» (особенно по отношению к преобладанию батальных сцен) – была более или менее довольна картинами неба, закатов и облаков в фильме, как она сообщила автору данной статьи в личной беседе.

<sup>59</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Дом тишины. С.93-94.

<sup>60</sup> Там же. С.145.

<sup>61</sup> Там же. С.147-148.



Эксплицитная и маркированная толкиновско-лююисовская интертекстуальность поэзии Каменкович позволяет говорить о ее лирике – по крайней мере о ее зарево-закатной компоненте – как о своего рода неосимволистском поэтическом фэнтези – здесь мы в понятие фэнтези вкладываем в первую очередь теологически «мудрое» фэнтези в традиции Толкина. Конечно, было бы натяжкой говорить об эсхатологических городских ландшафтах Каменкович как своего рода апокалиптической фэнтези-поэзии как части актуального фэнтези-дискурса, но в то же время, было бы наивно маргинализировать эту связь. Из Толкина и Льюиса развились разные и разножанровые явления волшебного фэнтези, частью которого, пусть и очень специфической, является поэзия Каменкович (конечно, она этой принадлежностью ни в коей мере не исчерпывается). Место традиционной для толкиновского фэнтези нечисти занимает у Каменкович уже упомянутое выше урбанно-индустриальное. Как и в фэнтези, чудеса являются нормой в поэтическом мире Каменкович, хотя и здесь нужны оговорки: «чудесный мир» Каменкович не нарушает норм церковной эсхатологической поэтики.

### *Поэзия Каменкович и «закатный текст» русской культуры*

Но какими бы важными ни являлись для Каменкович догматическая эсхатология и английская традиция, ее стихи, при всем присутствии в них элементов английского популярно-теологического фэнтези, работают в первую очередь в интертекстуальном взаимодействии с петербургским текстом русской поэзии и его «закатным» разветвлением. При этом в своих автопозтологических размышлениях Каменкович отмежевывается, с одной стороны, от традиции воспевания утренней зари (например, как у Вяземского в «Петербурге»), с другой, от тематизации белых ночей (приводимые самой Каменкович примеры «белоночной» поэзии: «Шествие по Волхову российской Амфитриты» Державина, петербургская поэма Лермонтова «Сказка для детей», «Белая ночь» Софии Парнок, «Белая ночь» Лозинского).<sup>62</sup> Согласно Каменкович,

мистика белой ночи никуда не зовет и не уводит – только «томит». Утренняя зоря вызывает бодрые мысли о грядущем величии Петербурга и России. Белая ночь с ее двусмысленностями заставляет усомниться в этом бодром ощущении. Все зыбко, нереально, призрачно и так далее. Но на закате возникают совсем иные ассоциации – библейские, апокалиптические.<sup>63</sup>

Каменкович ищет прецеденты закатной петербургской поэзии: в качестве «предтеч» своего закатного петербургского текста называет элегию «Рыбаки» Николая Гнедича<sup>64</sup>:

<sup>62</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Петербургские стихи. С.82.

<sup>63</sup> Там же. С.83-84.

<sup>64</sup> Там же.

Вот солнце зашло, загорелся безоблачный запад;  
 С пылающим небом сляясь, загорелось море,  
 И пурпур и золото залили рощи и дома.  
 Шпич тверди Петровой, возвышенный, вспыхнул над градом,  
 Как огненный столп, на лазури небесной играя.  
 Угас он; но пурпур на западном небе не гаснет;  
 Вот вечер, но сумрак за ним не слетает на землю;  
 Вот ночь, а светла синевою одетая дальность:  
 Без звезд и без месяца небо ночное сияет,  
 И пурпур заката сливается с золотом востока;  
 Как будто денница за вечером следом выводит  
 Румяное утро <...><sup>65</sup>

Другим объектом автогенеалогии Каменкович<sup>66</sup> является «Прощание с Петербургом» Петра Ершова:

Скрылось солнце за Невою,  
 Роскошно розами горя...  
 В последний раз передо мною  
 Горишь ты, невская заря!  
 <...> О, не скрывай, заря, так рано  
 Волшебный блеск твоих лучей  
 Во мгле вечернего тумана,  
 Во тьме безмесячных ночей!  
 О, дай насытить взор прощальный  
 Твоим живительным огнем,  
 Горящим в синеве хрустальной  
 Блестящим радужным венцом!..  
 Но нет! Румяный блеск слабеет  
 Зари вечерней; вслед за ней  
 Печальный сумрак хладом веет  
 И тушит зарево огней.  
 Сквозь ткани ночи гробовые  
 На недоступных высотах  
 Мелькают искры золотые, –  
 И небо в огненных цветах <...>  
 О, не видать тебя мне боле,  
 Святая невская заря!<sup>67</sup>

Насколько поэтически обоснованна такая конструкция генеалогии – другой вопрос, для нас важно, что Мария Каменкович вписывает себя не в канонический петербургский текст, а в маргинализированный.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> ГНЕДИЧ Н. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1956. С.199.

<sup>66</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Петербургские стихи. С.84-85.

<sup>67</sup> ЕРШОВ П. Конек-горбунок. Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1976. С.150-151.

<sup>68</sup> Ср. в связи с этим замечание Каменкович, что «и немногие примеры <закатной петербургской поэзии – Г.К.>, в основном отыскивающиеся у поэтов "второго ряда", очень важны» (КАМЕНКОВИЧ М. Петербургские стихи. С.83).

Согласно Каменкович, именно говоря о закатах, Ершов и становится интересным, остальное скатывается в «навязшие на зубы шаблонные дифирамбы Петру и его многообещающему городу»<sup>69</sup>. Несмотря на это откровение от дифирамбов Петербургу, нам представляется, и сама Каменкович продолжает именно одическую петербургскую традицию; христианский эсхатологизм не отменяет ее одичности; поэзия Каменкович является во многом своего рода расширением радиуса действия петербургской оды.

Связь с одической поэзией происходит через панегиричность и через колоризм, уходящий у Каменкович корнями к Блейку, раннему Зенкевичу и, прежде всего, к колоризму барочно-классицистскому, державинскому. Уже в начале своего поэтического пути, в 1983 году, Каменкович написала «Оду XVIII»:

Тучки-кубики-просфорки,  
Демонстранты пред дворцом...  
Пли! – и, кратко вспыхнув, сферы  
Наливаются свинцом!  
Пышут – гаснут... – Кто напомнит,  
Что за кубарями туч  
Мириады перепонок  
Преломляют белый луч.<sup>70</sup>

Хотя и здесь оказывается существенным, что тот же державинский колоризм, заимствованный из западной поэзии, разрабатывался, «русифицировался» на примере описания-воспевания Петербурга. С этим поздне-барочным колоризмом оказывается связан и важный для Каменкович эмблематизм: облака ее закатного, эсхатологического Петербурга – это не столько символы, сколько детали аллегорической и одновременно реалистической картинки.

В связи с отмежеваниями от предшественников характерно шутивное упоминание строк «Глядя на луч пурпурного заката...» Павла Козлова, известных из романа в исполнении Валерия Агафонова. Приведа начальные два стиха романа, Каменкович пишет: «Ох, извините, это не та закладка»<sup>71</sup>. Упоминание Козлова и агафоновского романа не только полуиронично (или самоиронично), это и своего рода алиби, намек на то, что она знает и помнит об «опасностях» «закатной» темы, о ее клишировании в последующей после Ершова и Гнедича поэзии. Уход закатной темы из одической лирики через элегию в романс – пример-показатель ее автоматизации: деавтоматизацией (деавтомитизирующей «ре-одизацией») закатных образов и занимается Мария Каменкович.

<sup>69</sup> Там же. С.85.

<sup>70</sup> Там же. С.14.

<sup>71</sup> Там же. С.82.

В начале 20 века закатная тема в русскую поэзию возвращается в лирике символистов, идейное родство с которыми Каменкович любила проговаривать. Особенный интерес получает в данной связи рефлексия Каменкович закатной темы в лирике поэтесс Серебряного века. Каменкович на знакомом, закатно-заревном материале рефлексировала собственное место в женской поэзии. И здесь мы наблюдаем сходные стратегии отталкивания и вписывания себя в определенную традицию. Выше уже упоминалось косвенное, через цитату, дистанцирование от Софии Парнок. В другом случае Каменкович проговаривает «положительную» связь своей поэзии с лирикой Елизаветы Кузминой-Караваевой, ренессанс рецепции которой можно проследить у современных поэтов и поэтесс с доминирующими религиозными темами. Каменкович озвучивает также связь своей поэзии со стихотворением «Белая ночь» Лидии Зиновьевой-Аннибал, в котором семантические акценты переносятся на закат, что открывает перспективы тематизации «иног», «запредельности», «некоего "там"»<sup>72</sup>:

Червлёный щит тонул – не утопал,  
В струях калился золотого рая...  
И канул... Там, у заревого края,  
В купели неугасной свет вскипал...

<...> Река хранит чудес отображенья.  
Ей расточить огонь небесный лень...  
Намеки здесь – и там лишь достиженья.<sup>73</sup>

Здесь для Каменкович, безусловно, важна не только проговоренная связь с темой заката, но и эксплицитированное интертекстуальное самопозиционирование в «близии» Вячеслава Иванова. Поэзия, эссеистика и сама жизнь Вячеслава Иванова были предметом многолетних раздумий и штудий Каменкович.<sup>74</sup>

Примечательно, что в своих автопоэтологических высказываниях Каменкович обходит вниманием других символистов, таких, например, как Блок и Белый, в творчестве которых закатная образность и символика занимает далеко не последнее место. В чем причина такого «замалчивания»? Скорее всего, Марию Каменкович, человека во всех отношениях церковного и потому относящегося со скептической опаской к различным проявлениям агностики и адогматической спиритуальности, в Белом смущала близость последнего к антропософии и определенная неразборчивость его ре-

<sup>72</sup> Там же. С.82-83.

<sup>73</sup> ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ Л. Белая ночь. // САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, ПЕТРОГРАД, ЛЕНИНГРАД В РУССКОЙ ПОЭЗИИ. Сост., предисл., коммент. Михаила Синельникова. СПб.: Лимбус Пресс, 1999. С.243.

<sup>74</sup> Мария Каменкович была большим знатоком и ценителем творчества Вяч. Иванова, в чем я имел возможность лично убедиться, когда мы совместно переводили написанное по-немецки эссе Вяч. Иванова «Историсофия Вергилия» (см. ИВАНОВ Вяч. Несобранное и неизданное. // Символ. №53-54. Париж – Москва 2008. С.135-167).

лигиозно-философских и (пара-)религиозных поисков, а Блок, опять же в сопоставлении с Вячеславом Ивановым, казался «слишком поэтом» и недостаточно теургом, причем, поэтом канонизированным.<sup>75</sup>

Характерна в связи с этим сама «вячеславо-ивановизация» закатно-эсхатологической темы в раннем стихотворении 1984 года «Стрельна. Белая ночь»: «Ночь декламирует стих Иванова <...>»<sup>76</sup>. Самому стихотворению при этом предшествует эпиграф из Иванова. Безусловно, главным проводником Иванова для поколения 1980-х являлся Сергей Аверинцев, сам опиравшийся в своем духовном и поэтическо-академическом пути на опыт Иванова. В то же самое время Каменкович не только приобщается к традиции Вячеслава Иванова, но и критикует некоторые аспекты ивановского религиозно-художественного мира. Так, процитировав «закатные» строки Иванова о заходящем солнце как об умирающем античном боге, Каменкович оспаривает ивановский мифологический подход к предметному миру:

Вся его поэзия расположена в ноуменальном мире, любая непосредственная встреча с миром внешним – только толчок, чтобы вылететь в мир идей. Все являющееся Иванов немедленно объясняет в терминах мифа. Это, конечно, имеет глубокий смысл. Однако Иванов никогда не поймает в свой поэтический сачок неведомую доселе бабочку <...> Разумеется, и мифы вечно новы, и к ним всегда полезно обращаться для лучшего понимания происходящего. Но опасно заключать себя в их стены – можно не услышать новостей с воли <...>.<sup>77</sup>

Каменкович критикует Иванова, но это – критика соратника и единомышленника, а не выпад извне. Сбывается прогноз Мандельштама, согласно которому, Вячеслав Иванов будет «в будущем более доступен, чем все другие русские символисты»<sup>78</sup>. От Иванова у Марии Каменкович – не только сама духовно-религиозная направленность поэтического высказывания, но и уважение к технике стиха и редкое для поэта, осмысляющего свой религиозный опыт, богатство и мудрость словаря. Богословски образованным читателям и специалистам по православной эсхатологии еще предстоит выяснить вклад Марии Каменкович в художественную традицию православной апокалиптики.

<sup>75</sup> Проговоренные и замалчиваемые связи поэзии и религиозной поэтологии Каменкович с символистами еще ждут своего исследователя.

<sup>76</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Река Смородина. С.74.

<sup>77</sup> КАМЕНКОВИЧ М. Книга петербургских закатов. С.222.

<sup>78</sup> МАНДЕЛЬШТАМ О. Стихотворения. Проза. М.: Аст, 2001.

*Заключение: новое церковное письмо*

Современные критики и исследователи<sup>79</sup> замечают новое напряжение между религией и лирикой в современной русской поэзии с ее плюралистическим разбросом от Сергея Аверинцева и Ольги Седаковой до Сергея Круглова, Константина Кравцова и Тимура Кибирова.<sup>80</sup> Если и не типологически сходное, то, по крайней мере, смежное открытие церковно-православной темы происходит и в прозе, например, в произведениях Майи Кучерской.<sup>81</sup> И если стихи Аверинцева – филологически рафинированные подражания компетентного культуролога и религиозного просветителя, а у Круглова (менее у Кравцова) авторское Я – Я новоиспеченного священника, то поэзия Каменкович – поэзия прихожанки. В этот контекст, который можно бы было назвать «новым церковным» или «новым религиозным письмом», и попадает только начинающая идти к своему читателю закатная, пасхально-эсхатологическая поэзия Марии Каменкович.

---

<sup>79</sup> Ср., например, Дубин Б. Целлюлозой и слюной. // Круглов С. Переписчик. М.: НЛО, 2008. С.5-20.

<sup>80</sup> КИБИРОВ Т. Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. М.: Время 2009. КРАВЦОВ К. Парастас. М. / Тверь: АРГО-РИСК – Kolonna Publications, 2006 (Приложение к журналу «Воздух»). КРУГЛОВ С. Переписчик. М.: НЛО, 2008.

<sup>81</sup> КУЧЕРСКАЯ М. Современный патерик. М.: Время 2005. КУЧЕРСКАЯ М. Бог дождя. М.: Время, 2007.



Марко Саббатини (Мачерата)

**«Последний Кривулин».**  
**Поэтика семидесятника на грани постмодерна**

*Фигура «Последнего поэта» слишком притягательна,  
когда чувствуешь первые признаки старения:  
пустота дышит в затылок и нужно...*

В.К.

1. О понятии «последнего»

В судьбе каждого поэта наступает время для определения его поэтики, и это касается не столько самого автора в свете его биографии, сколько постижения высшей сути его творчества. В случае Виктора Кривулина<sup>1</sup> понятие «последнего» не совпадает исключительно с хронологической эволюцией его произведений. Именно поэтому здесь является необходимым сравнительный анализ завершающего периода жизни автора и процесса формирования его поэтического мировоззрения в неофициальной культурной среде позднесоветского Ленинграда семидесятых годов.

Последнее десятилетие жизни поэта с 1991-го по 2001 год совпадает с постсоветской эпохой новой России, когда Ленинграду было возвращено его настоящее имя Санкт-Петербург, а деление литераторов на официальных и неофициальных внезапно ушло в прошлое вместе с идеологическим противостоянием. По словам Александра Гениса «августовские события 91-го года, ставшие привычной точкой отсчета того нового времени, в котором живет постсоветское общество, связаны и с переворотом в русской литературе. Неудавшийся переворот стал удавшимся. После августа нельзя было ни писать, ни читать по-старому»<sup>2</sup>. Девяностые годы действительно стали для Кривулина эпохой перерождения в общественном плане, популярности в культурной среде и преобразования собственного творчества.

---

<sup>1</sup> Виктор Борисович Кривулин родился 9 июля 1944 года в семье офицера; на свет появился в полевом госпитале недалеко от Краснодона. С 1947-го года жил в Ленинграде. Умер в Санкт-Петербурге 17 марта 2001 года.

<sup>2</sup> ГЕНИС А. Иван Петрович умер. Пролог. // ГЕНИС А. Иван Петрович умер. Статьи и исследования. М.: НЛЮ, 1999. С.23-31. Здесь: с.23.



## 2. 90-е годы. «Стихи после стихов»

После выхода интереснейшего сборника стихов «Концерт по заявкам» (1993)<sup>3</sup> стиль Кривулина начинает терять богатые метафоры и приобретает более четкую «формалистическую» ауру. Эта книга была написана между восьмидесятыми и девяностыми годами в московский период жизни поэта, во время распада Советской империи («И московский период закончится только любовью – / вопреки очевидному ходу – без горечи и катастроф»<sup>4</sup>). Выход сборника совпадает с возвращением поэта в Санкт-Петербург и является водоразделом между основной частью творчества автора в неофициальной литературе и последним его поэтическим словом в «свободной» России постмодерна<sup>5</sup>.

Особенно важной для понимания завершающей этапы в творчестве Кривулина представляется последняя и значимая его книга под названием «Стихи после стихов»<sup>6</sup>, включающая подборку текстов с 1994 года по 2001 год. Этот сборник был составлен Кривулиным, когда автор уже знал свой диагноз; книга увидела свет только после смерти поэта в 2001-м году. Символичное название сборника «Стихи после стихов» звучит в какой-то степени как прощальное слово; «начиная с Перестройки Кривулин, явно понимая, что его поэтика сложилась в исторически иное время, несмотря на изменения, и порой достаточно радикальные, своей манеры, начинает подчеркивать именно это ее отклонение от "нормы"»<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Кривулин В. Концерт по заявкам. Три книги стихов. Второе издание. СПб.: Изд-во Фонда русской поэзии, 2001 <Первое издание 1993 г.>. Это «книга-триптих», включающая три цикла стихов: «Концерт по заявкам», «Блудный сын», «У окна».

<sup>4</sup> Кривулин В. «Перед обрывом». // Кривулин В. Концерт по заявкам. С.63.

<sup>5</sup> СКОРОПАНОВА И. Между культурой и хаосом: постмодернистские стихи Виктора Кривулина. // СКОРОПАНОВА И. Русская постмодернистская литература. М.: Флинта-Наука, 2000. С.383-389. Здесь: с.388.

<sup>6</sup> Кривулин В. Стихи после стихов. СПб.: Петербургский писатель / Русско-Балтийский центр "БЛИЦ", 2001. В том же 2001 году выходит сборник «Стихи юбилейного года» (М.: ОГИ); в девяностые годы после выхода сборника «Концерт по заявкам» (1991 г. и 1993 г. вт. изд.) вышел сборник «Предграничье». Тексты 1994-94 гг. СПб.: Борей Арт, 1994 г.; в 1998 году был выпущен сборник «Купание в Иордани». СПб.: Пушкинский фонд, 1998, включающий в себя стихи 1995-98 гг. (книга в четырех частях: «Купание в Иордани», «Музыкальное приношение к ограде комаровского кладбища», «Левифан плывет», «Реквием»). Стихи «Реквиема» посвящены неожиданной и трагической смерти восемнадцатилетнего сына, Льва Кривулина, были также напечатаны отдельным изданием (М.: АРГО-РИСК, 1998 г.).

<sup>7</sup> ЗАВЬЯЛОВ С. Тишина и господство бессмертия. // НЛЮ. 2001. №52. С.249-252. Здесь: с.249.

Стихи после стихов и на стихи похожи  
и не похожи на стихи  
от них исходит запах тертой кожи  
нагретого металла ну так что же

и вовсе не писать? Подохнешь от тоски!<sup>8</sup>

Парадоксальное начало одноименного стихотворения похоже на представление авторского ухода из определенной исторической и литературной эпохи постмодернизма. С этой точки зрения книга сознательно составлялась Кривулиным «как итоговая <...> хотя ни в авторском предисловии, ни в самих стихах нет никаких "предсмертных" мотивов»<sup>9</sup>. Несмотря на гибель сына в 1998-м году и на свою тяжелую болезнь, Кривулин продолжал воспринимать поэзию в самом широком культурном контексте независимо от личной судьбы. Поэтому и в последнем его сборнике главным объектом поэзии являются культура и человек или, одним словом, «гуманизм»<sup>10</sup>.

Как мы уже имели возможность убедиться, в последних стихах Кривулина культурный слой тесно переплетается с приметам современности; в 70-х и 80-х годах довольно часто сочетались деконструкция советского мифа с интересом к трансцендентному<sup>11</sup>. В первой половине 90-х годов происходит переориентация поэта на эстетику постмодернизма<sup>12</sup>, которая осуществляется по принципу разрушения внутренней структуры синтаксиса и текста; показательными примерами этой стратегии являются структуры сонетов Кривулина, где отсутствуют регулярные рифмы, метрический размер и устойчивый семантический центр. В эти годы, подобно исчезновению советской границы и «ограничения» советской действительности, исчезают границы текста: по словам поэта «странно жить и писать стихи в стране без границ»<sup>13</sup>. В цикле стихов «Предграничье» (1994) Кривулин стремился внести в поэзию живое дыхание неопределенности современной жизни. Он пишет будто бы на грани времени, на заре нового пространства, «стоя на пороге на краю земли»<sup>14</sup>. В этом положении проявляется и стрем-

<sup>8</sup> См. стихотворение «Стихи после стихов» (1999). // Кривулин В. Стихи после стихов. С.47.

<sup>9</sup> Шубинский В. Мир больше не будет большим <рецензия: Виктор Кривулин. Стихи после стихов. СПб.: Петербургский писатель / Русско-Балтийский центр "БЛИЦ", 2001>. // Знамя. 2002. №1. <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/1/shub-pr.html> (июнь 2011 г.).

<sup>10</sup> Там же: «Этот гуманизм был базисом, основой интеллигентского мировосприятия, и с возрождением интеллигенции он естественно воскрес как источник самоощущения и самоуважения, как опора в сопротивлении власти».

<sup>11</sup> Ср. Липовецкий М. Парологии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920 – 2000-х годов. М.: НЛО, 2008. С.288.

<sup>12</sup> СКОРОПАНОВА И. Между культурой и хаосом: постмодернистские стихи Виктора Кривулина. С.383.

<sup>13</sup> Кривулин В. Предграничье. СПб.: Борей-Арт, 1994. С.42.

<sup>14</sup> Кривулин В. «На пороге». // Кривулин В. Предграничье. С.5.

ление поэта выйти из жестких рамок жанров и структур, чтобы сочинять стихотворения на их границах и «на границах различных областей человеческого знания вообще»<sup>15</sup>. Явное отражение подобного состояния присутствует и в языке: неопределенность и зыбкость представляют собой пугающее неизбежное обновление языка через его разрушение:

и стали русские слова  
как тополя зимой  
черней земли в отвалах рва  
во рту у тьмы самой

меж ними слякотно гулять  
их зябко повторять  
дорогой от метро домой  
сквозь синтаксис хромой<sup>16</sup>

Нужно отметить, что процесс модернизации поэтического языка является характерным приемом в творчестве Кривулина; согласно словам Л. Зубовой, в стихах Кривулин «и лирик и публицист»<sup>17</sup>; поэт убежден в том, что языком формируется сознание нового русского человека, тем более что «язык нигде в цивилизованном мире не имеет такой магической власти над людьми, как до сих пор в России»<sup>18</sup>.

Человек и язык сливаются в художественном тексте Кривулина.<sup>19</sup> Согласно высказыванию Владислава Кулакова, в последних стихах поэта сделан акцент на «культурное тело» человека, «замещающее "душевные" категории "сознания" и "личности" категориями культуры – "текстом", "письмом". Человек потому и человек, что существует культура, человек – это "текст", "письмо"»<sup>20</sup>:

Текст говоривший мне: умри!  
Так тяжело теперь, так жалко умирает  
А я живу еще. Я у него внутри  
Живу и радуюсь пока редактор правит,  
Заглядывая в словари,

<sup>15</sup> СКОРОПАНОВА И. Между культурой и хаосом: постмодернистские стихи Виктора Кривулина. С.386.

<sup>16</sup> КРИВУЛИН В. «Слова слова» (1999). // Кривулин В. Стихи после стихов. С.82.

<sup>17</sup> ЗУБОВА Л. Виктор Кривулин: свобода в тесноте стихового ряда. // ЗУБОВА Л. Языки современной поэзии. М.: НЛЮ, 2010. С.129-163. Здесь: с.130.

<sup>18</sup> КРИВУЛИН В. Охота на Мамонта. СПб.: Блиц, 1998. С.244.

<sup>19</sup> ШЕЙНКЕР М. ...Гривастая кривая... Виктора Кривулина. // НЛЮ. 2001. №52. С.230-235. Здесь: с.231. Ср. БОБЫШЕВ Д. Слово о Кривулине. // Русская мысль (Paris). 24.05.2001. <http://www.rusmysl.ru/2001П/4366/436620-May24.html> (июнь 2011 г.).

<sup>20</sup> КУЛАКОВ В. Стихи после стихов. // КУЛАКОВ В. Постфактум. Книга о стихах. М.: НЛЮ, 2007. С.124-134. Здесь: с.133-134.

Нас не уравненных со Словом  
 Ни в пораженьи ни в правах<sup>21</sup>

Полисемантический «собачий язык»<sup>22</sup> неканонической кривулинской поэзии конца 90-х годов, окончательно принимая приемы фрагментации, интертекстуальности и смешения стилей, подчеркивает всю семантическую изменчивость, плюрализм лексики, отказ постмодернистского письма от строгих орфографических правил и от нормативных синтаксических структур.

на своем на языке собачьем  
 то ли радуемся то ли плачем  
 кто нас, толерантных, разберет  
 разнесет по датам, по задачам  
 и по мэйлу пустит, прикрепив аттачем,  
 во всемирный оборот<sup>23</sup>

Обратившись к постмодернизму, не исключено, что Кривулин мог действительно сомневаться в пользе поэта в постсоветском пространстве: «поэт не трамвай, / поэт не нужен / речь поэта избыточна»<sup>24</sup>. Он ставил ключевой вопрос современной культуры о неизбежной маргинальности автора.<sup>25</sup> Поэт снова стремился нырнуть в языковую анонимность начала семидесятых годов:

В 70-м году. Это было связано, скажем, с чтением Боратынского. Чужие стихи для меня часто становились творческим импульсом, хотя я никогда не занимался подражанием, стилизацией, всякими центонными играми. Но я оттапливался от чужих текстов, ощущая поэзию действительно как бесконечный разговор, диалог, хор, соборное звучание. И вот я ощутил свою анонимность в этом хоре, счастливую анонимность.<sup>26</sup>

Эта концепция «анонимности» возникает у Кривулина с самого начала его творчества независимо от постмодернистского понятия Ролана Барта о «смерти автора», согласно которому «письмо» – это неопределенная,

<sup>21</sup> Кривулин В. «Текст» (1999). // Кривулин В. Стихи после стихов. С.51.

<sup>22</sup> Зубова Л. Виктор Кривулин: свобода в тесноте стихового ряда. С.146. Согласно словам Зубовой, в стихотворении «Прометей раскованный», «слова *на своем на языке собачьем* <...> вызывают в память анекдот со словами украинца на *вашей собачьей мове*, и подразумевают компьютерный символ электронной почты, называемый по-русски словом *собака*» (там же. С.147).

<sup>23</sup> Кривулин В. «Прометей раскованный» (2000). // Кривулин В. Стихи после стихов. С.12.

<sup>24</sup> Кривулин В. «Поэт не трамвай». // Кривулин В. Купание в Иордани. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С.48.

<sup>25</sup> Зубова Л. Современная русская поэзия в контексте истории русского языка. М.: НЛО, 2000. С.10.

<sup>26</sup> Кулаков В. «Поэзия – это разговор самого языка» <Беседа с В. Кривулиным>. // НЛО. 1995. №14. С.223-233. Здесь: с.226. См. также: Поэзия – это разговор самого языка. // Кулаков В. Поэзия как факт. М. НЛО, 1999. С.360-377. Здесь: с.366.

уклончивая и неоднородная сущность, где исчезает всякая тождественность пишущего<sup>27</sup>:

боюсь я: барт и деррида  
не понаделали б вреда  
они совсем не в то играют  
что мне диктует мой background<sup>28</sup>

Показывая условность человека и устранение литературного героя в контексте современной действительности, поэт осуществляет предельное воплощение автора-текста по принципу коллажа. Нужно отметить, что уже в кривулинских стихах восьмидесятых годов присутствовали и практика коллажа<sup>29</sup>, и цитаты, и крылатые выражения, и прием деконструкции, и монтаж, и соединения разнородных текстов в духе соц-арта и московского концептуализма.<sup>30</sup> Влияние московского концептуализма по словам самого Кривулина было прежде всего на человеческом уровне, но нужно вспомнить, что в начале восьмидесятых годов в Ленинграде и Москве заявило о себе новое поколение художников, интеллектуалов и литераторов:

Они воспринимали культуру не как храм, а скорее как гигантскую величественную свалку. Кривулин, всегда ощущавший себя частью литературного процесса, стал говорить о волне «неоиндивидуализма» <...>.<sup>31</sup>

Он стал экспериментировать прозаизмами, верлибрами и, возвращаясь к принципам конкретизма, шел в направлении минимализма. Это была уже эпоха, когда внутренние опыты поэта описывались «предложениями, между которыми прежние сложные, виртуозно выстроенные синтаксические связи оборваны»<sup>32</sup>. Девяностые годы представляют собой конечную ступень этой эволюции.

<sup>27</sup> Ср. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ, 2001. С.19-20.

<sup>28</sup> Кривулин В. «Столичный дискурс». // Кривулин В. Стихи после стихов. С.63.

<sup>29</sup> БЕРГ М. Литературократия. Проблема присвоения и и перераспределения власти в литературе. М.: НЛО, 2000. С.170.

<sup>30</sup> СКОРОПАНОВА И. Между культурой и хаосом: постмодернистские стихи Виктора Кривулина. С.384: «В 80-е гг. поэт все чаще прибегает к деконструируемым цитациям как средству культурфилософской характеристики своей эпохи, в некоторых случаях использует и элементы поэтики соц-арта. Основные источники цитации – Библия, художественная литература, живопись». Ср. ЛИПОВЕЦКИЙ М. Парологии. С.45-46.

<sup>31</sup> ИВАНОВ Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001). // НЛО. 2004. №68. С.270-285. Здесь: с.277. (= <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/iv23.html>; июнь 2011 г.). См. также: Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001). // Петербургская поэзия в лицах. Очерки. Сост. Б. Иванов. М.: НЛО, 2011. С.293-368. Здесь: с.343.

<sup>32</sup> Там же. Ср. ИВАНОВ Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001). С.347 и 366.

## 3. Поэт и Мамонт. Семидесятник на изломе времени

В последнем периоде творчества поэта, кроме эстетики постмодернистского текста, обновляются мотивы этической ориентации русского человека, появляются отклики на события криминальной и военной России и на политический хаос во время «Великой Распродажи»<sup>33</sup> страны. Кривулин находит знаки этой новой эпохи в уличной повседневной жизни, от новых примет перестройки до наступления третьего тысячелетия, Россия внезапно либерализма и чеченских войн «видится поэту жалкой, нищей, безвольной»<sup>34</sup>. Он отображает новое выражение, запечатленное на лицах бывших советских людей, поэтизирует руины их совести после «великой Охоты на Мамонта»<sup>35</sup>.

Выводили на площадь мамонта в космах и колтунах  
с непропорционально маленькими глазами  
где стоял заполярный космологический страх  
Палки летели камни... что они сделали с нами!<sup>36</sup>

«Охота на Мамонта» – это отражение отношения Кривулина к советской эпохе, это охота на время, о чем он написал в предисловии к одноименному сборнику статей 1998-го года:

<...> это прежде всего охота <...> на время, совсем недавнее время, которое возвышается за нашими спинами, как некая неосмысленная, живая гора. Гора мяса, крови и шерсти. Оно кончилось, но оно дышит в затылок; время, когда русская поэзия была хлебом и камнем, огнем и газетой, и писать стихи значило не просто рисковать здоровьем, но умереть <...>.<sup>37</sup>

Истинная поэзия становится для Кривулина представлением о самых разнообразных явлениях исторической действительности: идея высокой культуры, социальность, диспут о судьбе русского народа в истории являются тематическими особенностями всех произведений автора и возвращаются в последний период его творчества как попытка ответить на все ранее поставленные вопросы:

Я начал писать стихи, потому что не было в руках иного оружия, а чувствовать себя слишком маленьким и незащищенным в час великой Охоты на Мамонта – значило обречь свою жизнь на растоптание. Стихи позволяли за-

<sup>33</sup> Кривулин В. «Столбняк в пустыне». // Кривулин В. Концерт по заявкам. С.57.

<sup>34</sup> ИВАНОВ Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001). С.354.

<sup>35</sup> Кривулин В. Охота на мамонта. Или нищета Петербурга на фоне ленинградского нищества. // Кривулин В. Концерт по заявкам. С.98-109. Здесь: с.99: «В начале была Картина. Она до сих пор стоит перед глазами, когда я закрываю их: иллюстрация из школьного учебника. Первобытное племя крохотных людей угрожающе окружило живую, косматую огромную гору. Охота на мамонта. Я чувствовал себя частью этой орды, вооруженной палицами, каменными топорами и чем-то еще <...>».

<sup>36</sup> Кривулин В. «Охота на мамонта» (1992). // Кривулин В. Концерт по заявкам. С.11.

<sup>37</sup> Кривулин В. Охота на мамонта. СПб.: Блиц 1998. С.6.

быть о страхе несомасштабной схватки, да и о том, что мир вокруг меня беден, убог и уродлив, хотя в иные минуты мне, напротив, кажется, будто потребность писать стихи (картины, музыку) рождалась из ощущения, что мир вокруг недостижимо и непривычно прекрасен.<sup>38</sup>

В поэзии Кривулина присутствует тяготение к прекрасному, постоянный диалог с Богом, искусством, философией и классической литературой: «классика приобретает у него роль сакрального текста, дарящего радость приобщения к высшей, гармонической, реальности»<sup>39</sup>. Особенно показательна, например, в этом плане интертекстуальная ссылка на внутренний сверхтекст творчества Кривулина в диалоге с Тютчевым.

Кривулин называет себя «семидесятником» и подчеркивает смысл этого определения в рамках своей писательской биографии:

Условно говоря, я «семидесятник», хотя бы потому, что на моем внутреннем календаре отмечена ярко-красным одна дата – 5 часов утра 24 июля 1970 года. Нет, в ту ночь я не писал стихов. Я читал Баратынского и дочитался до того, что перестал слышать, где его голос, а где мой. Я потерял свой голос и ощутил невероятную свободу, причем вовсе не трагическую, вымученную свободу экзистенциалистов, а легкую, воздушную свободу, словно спала какая-то тяжесть с души. Вдруг не стало времени. Умерло время, в котором я, казалось, был обречен жить до смерти, утешаясь стоической истиной, что «времена не выбирают, в них живут и умирают».<sup>40</sup>

В ноябре того же 1970-го года, почти сразу после смерти Леонида Аронсона, одного из главных представителей неофициальной культуры шестидесятых годов, Кривулин пишет известное и символичное стихотворение «Вопрос к Тютчеву», где ставит ряд вопросов о смысле советского времени:

Я Тютчева спрошу: в какое море гонит  
Обломки льда советский календарь,  
И если время – Божья тварь,  
То почему слезы хрустальной не проронит?<sup>41</sup>

Как подчеркнуто выше в стихах «Охота на мамонта», вопрос о времени и о смысле советского опыта является центральным мотивом уже с начального

<sup>38</sup> Кривулин В. Охота на мамонта. Или нищета Петербурга на фоне ленинградского нищенства. // КРИВУЛИН В. Концерт по заявкам. С.99-100.

<sup>39</sup> СКОРОПАНОВА И. Между культурой и хаосом: постмодернистские стихи Виктора Кривулина. С.387.

<sup>40</sup> Кривулин В. Охота на Мамонта. С.7. Ср. КУЛАКОВ В. «Поэзия – это разговор самого языка» <Беседа с В. Кривулиным>. С.226. См. КУШНЕР А. «Времена не выбирают, в них живут и умирают» (1978). // КУШНЕР А. Канва. Л.: Советский Писатель, 1981. // <http://www.litera.ru/stixiya/authors/kushner/all.html#vremena-ne-vybirayut> (июнь 2011 г.).

<sup>41</sup> Кривулин В. «Вопрос к Тютчеву». // КРИВУЛИН В. Стихи, в 2-х томах. Т.1. Ленинград-Париж: Беседа, 1988. С.23.

периода творчества Кривулина, с того 1970-го года, в котором особую роль сыграл уход из жизни Леонида Аронсона<sup>42</sup>.

Связано это было еще со смертью, смертью человека, которого я терпеть не мог, с которым мы все время ругались, со смертью Лени Аронсона. Я вдруг физически ощутил, что все люди, которые умерли, на самом деле присутствуют среди нас. Они присутствуют через язык, через слово, и это совершенно другой мир абсолютно свободный, вне пространства и времени, и в то же время абсолютно реальный. Есть язык со своими ресурсами, и он всех нас связывает и все организует.<sup>43</sup>

Именно после «Вопроса к Тютчеву» Кривулин решил отказаться от всего ранее написанного в течение шестидесятих годов<sup>44</sup>, чтобы создать новую поэтику и начать «культурный проект», конгениальный неподцензурному литературному поколению семидесятников<sup>45</sup>.

В семидесятые годы началась новая эра для Кривулина и для всей неофициальной России, где независимая культура была шире официальной, советской, и по количеству авторов, и по эстетическим принципам. Виктор Кривулин стал ведущим представителем этой неофициальной «второй» культуры Ленинграда; вместе с Татьяной Горичевой он организовал литературно-философские семинары и издавал самиздатский журнал «37» (1976-1981), а с Сергеем Дедюлиным редактировал поэтический самиздатский журнал «Северная почта» (1979-1981)<sup>46</sup>. В 1978 году Кривулин был первым поэтом, ставшим лауреатом неофициальной литературной премии

---

<sup>42</sup> Леонид Львович Аронзон родился в Ленинграде 24 марта 1939 года и погиб от огнестрельного ранения в горах под Ташкентом, около Газалкента, 13 октября 1970 года. Официальная причина смерти – самоубийство. Ср.: хроника жизни и творчества Леонида Аронсона. Сост. Илья Кукуй. // Wiener Slavistischer Almanach. 2008. №62. С.18-20. Здесь: с.18.

<sup>43</sup> Кулаков В. «Поэзия – это разговор самого языка» <Беседа с В. Кривулиным>. С.226. См. также Кулаков В. Поэзия – это разговор самого языка. С.366.

<sup>44</sup> ШУБИНСКИЙ В. Мир больше не будет большим: «Виктор Кривулин не любил, когда его называли "последним шестидесятником"<...>».

<sup>45</sup> ИВАНОВ Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001). С.274: «У "Вопроса к Тютчеву" – две авторских датировки. В новых публикациях стихи помечены 24 июля 1970 года. В сборнике "Стихотворения", составленном автором и опубликованном в качестве литературного приложения к самиздатскому журналу "Часы" в 1979 году, под "Вопросом Тютчеву" указан в качестве даты ноябрь <1970 г.>, вскоре после гибели Аронсона. Полагаю, что верная дата – именно ноябрь. Почему это важно знать? Мне кажется, в стихах запечатлелись отголоски поминок по Аронзону, реакция на его смерть.»

<sup>46</sup> См. ДЕДЮЛИН С. К истории создания «Северной почты». О Викторе Кривулине. Интервью Марко Саббатини. // Библиограф. 2004. №19. Париж: Изд-во «Русский Институт в Париже». С.1-18. Здесь: с.10.



имени «Андрея Белого»<sup>47</sup>. «Игровое Богоискательство», «анонимность», «антиутопическое сознание», «духовность», «апокалипсис»<sup>48</sup>, интерес к прошлому представляли собой основные ветви его поэтической эстетики в контексте семидесятых годов. Кроме стихов он писал также художественную прозу, литературную критику, эссе. Его творчество сыграло исключительную роль в обновлении поэтической речи, послужив развитию независимого индивидуального сознания и самоопределения неофициальной культуры Ленинграда.<sup>49</sup>

#### 4. *Кривулинские «итоги»: ответ Тютчеву (или Аронзону).*

Необходимость проследить становление поэтики Кривулина с начала семидесятых годов ставит вопрос о сравнении его с поколением шестидесятников, к которому, в частности, принадлежали Александр Кушнер и Виктор Соснора, Иосиф Бродский («ахматовские сироты») и Леонид Аронзон.<sup>50</sup> По словам самого Кривулина: «пожалуй, наиболее радикальной альтернативой "ахматовским сиротам" был Леонид Аронзон. Его считали бесспорно гениальным, его ненавидели, перед ним преклонялись»<sup>51</sup>; но именно смерть Аронзона и будущий успех Бродского в эмиграции в начале семидесятых годов представляли собой два полюса уходящей этики и надежды предыдущего поколения писателей-шестидесятников<sup>52</sup>. По словам Кривулина «бесславию Аронзона – не что иное как тень всемирной славы последнего русского нобелевского лауреата»<sup>53</sup>. Здесь речь не идет о сопер-

<sup>47</sup> <Редакция журнала «Часы»> Присуждение премии Андрея Белого. // Часы. 1978. №15. С.248-252. Здесь: с.248 <самиздат>. См. ОСТАНИН Б. «Быть вместо иметь...». // Toronto Slavic Quarterly. 2002. №2. <http://www.utoronto.ca/tsq/02/ostanin2.shtml> (июнь 2011 г.). БЕРГ М. Премия как феномен. Вторая попытка. // НЛЮ. 1998. №31. С.293-299.

<sup>48</sup> Ср. Кривулин В. Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня. // ИСТОРИЯ ЛЕНИНГРАДСКОЙ НЕПОДЦЕНЗУРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: 1950-е – 1980-е годы. Сост.: Б.И. Иванов / Б.А. Рогинский. СПб.: Деан, 2000. С.99-115. Здесь: с.103.

<sup>49</sup> Ср. ИВАНОВ Б. Литературные поколения в ленинградской неофициальной литературе: 1950-е – 1980-е годы. // САМИЗДАТ ЛЕНИНГРАДА. Литературная энциклопедия. Под общ. ред. Д.Я. Серверюхина. М.: НЛЮ, 2003. С.535-584. Здесь: с.571.

<sup>50</sup> ЗАВЬЯЛОВ С. Тишина и господство бессмертия. С.250-251.

<sup>51</sup> Кривулин В. Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского. // Кривулин В. Охота на Мамонта. С.152-158. Здесь: с.153.

<sup>52</sup> Ср. ИВАНОВ Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001). С.279. «Шестидесятники жили иллюзорными надеждами на "социализм с человеческим лицом". Чем радикальнее был разрыв с этими надеждами, тем чернее становился окружающий мрак, тем более удручающей выглядела перспектива шестидесятничества как литературно-эстетического явления. Попытки найти гармонию в асоциальности, в телесной и частной жизни завершились скудной идеологией "кайфа" и имморализма».

<sup>53</sup> Кривулин В. Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского. С.156.

ничестве Аронсона с Бродским или с Кривулиным: символическое «крещение» Кривулина в поиске нового творческого вдохновения не случайно совпало с гибелью Аронсона, событием, которое потрясло всю независимую культуру Ленинграда. «Конец» и «начало», сознание «физической смерти» и «метафизического рождения» тесно связаны благодаря поэтическому обращению к Тютчеву стихотворения «Последнего катаклизма»<sup>54</sup>:

Я помню один разговор с Леней, который для меня самого открыл какую-то сторону поэзии <...> Аронзон говорил о том, что есть два подхода: подход мастерский, мастеровитый, когда мы описываем – и подход совершенно иной, когда мы отвлекаемся, отрываемся от того, что мы описываем, забываем об этом, и в этом мы как бы находим нечто большее. Речь шла о стихотворении Тютчева «Последний катаклизм», которое как раз вот таким образом трактовал Ленья. И он сравнивал как раз метод Заболоцкого и почему-то – Тютчев как противоположность. Вот эти два полюса, они существуют все время в поэзии. То есть то начало, которое шло от Заболоцкого, – «распредмечивание» мира через большую осязаемость всего, что перед нами есть – через вот эти кальсоны... т.е. практически человек, вещь утрачивает свою вещественность в такого рода стихах за счет ее максимального усиления. <...> А второй путь – это путь редукции, путь усечения, путь отсечения от мира всего мира <...>.<sup>55</sup>

Этими словами, произнесенными на вечере памяти Леонида Аронсона 18 октября 1975 года в Политехническом институте Ленинграда, Кривулин объяснил поэтическую суть двойного диалога с Тютчевым и Аронзоном на фоне «Последнего катаклизма». Глубокий смысл слов Аронсона о его любимом поэте Тютчеве произвел на Кривулина «огромное впечатление», как какой-то переход от эстетического созерцания мира к религиозному восприятию всего, что нам дает мир.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Тютчев Ф. «Последний катаклизм» (1829). // Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений. Вступ. ст. Н.Я. Берковского. Сост., подгот. текста и примеч. А.А. Николаева (Б-ка поэта. Большая серия). Л.: Советский писатель, 1987. С.85.

<sup>55</sup> Кривулин В. «Этот поэт непременно войдет в историю...». Виктор Кривулин об Аронзоне. Публикация Ильи Кукуя. // Критическая масса. 2006. №4. // <http://magazines.russ.ru/km/2006/4/kr10-pr.html> (июнь 2011 г.): «Вот недаром очень часто в его стихах звучат слова "вокруг меня": "Вокруг меня сидела дева...", "Вокруг лежащая природа..." и т.д. – то есть ощущение себя растворяющимся центром. И в этом, по-моему, еще и религиозный смысл поэзии Аронсона, о котором мы совершенно молчим, как бы прокатываемся мимо него.»

<sup>56</sup> ВЕЧЕР ПАМЯТИ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА. К пятилетию со дня смерти. 18 октября 1975 года. Под ред. Р. Пуришинской и Вл. Эрля. // ПАМЯТИ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА: 1939–1970–1985. Сост. А. Степанов и Вл. Эрль. Л.: Приложение к журналу. «Часы» Октябрь 1985 <самиздат>. С.223–239. Здесь: с.229. В авторизованной Кривулиным версии текст был перепечатан в 1985 году в литературном приложении к самиздатскому журналу «Часы», посвященному «Памяти Леонида Аронсона». Отрывок существенно отличается от устного выступления версии: «Аронзон говорил о том, что есть два подхода: подход мастерский, мастеровитый, когда мы более или менее совершенно и красиво описы-

Тютчев был любимым поэтом Аронсона, в мировой поэзии он видел для себя единственный образец – тютчевское «Когда пробьет последний час природы, / Разрушится состав частей земных: / Все зримое опять покроют воды, / И Божий лик изобразится в них». Внутреннее знание о собственном раннем уходе позволяло ему говорить о смерти как о любви и о любви как о смерти.<sup>57</sup>

Как у Аронсона, тютчевский «Когда пробьет последний час природы» живет своей жизнью и в сознании «последнего» Кривулина<sup>58</sup>, где представляет собой особый интерес цитата из «Последнего катаклизма» в стихотворении начала 1990-х годов «Что рифмовалось»<sup>59</sup>:

Под рифму ставили: *душа, духовный, Боже* –  
и вроде бы сходило с рук  
пятно чернильное, обмылки мертвой кожи  
но клякса, как расплющенный паук  
ныряла в раковину, по эмали  
разбрызгав лапки... Приходил ответ  
из толстого журнала, что не ждали  
такого уровня – да к сожаленью, нет  
ни места ни цензурного согласия  
и ставили под рифму, под Господь,  
для связанности и разнообразья  
частицу уступительную «хоть»  
предполагавшую любые обороты  
с оттенком жалости сукровицы грязи –  
в надежде что когда Последний Час Природы  
пробьет – не всякие часы  
покажут полночь или полдень

Это стихотворение, с одной стороны, является рефлексией реальных особенностей ленинградской неподцензурной литературы семидесятых и восьмидесятых годов, «с другой – подхватывает давний философский спор, начавшийся в творчестве Кривулина, по-видимому, со стихотворения

---

ваем нечто, как это делает, например, Пушкин в "На холмах Грузии..." – и подход совершенно иной: когда мы схватываем всё... весь мир сразу, забывая в этот миг и о литературе, и о себе, и о мире. Таков, говорил Лёня, "Последний катаклизм" Тютчева. И тут же добавил: лучше я буду писать совершенные, мастерские стихи, для "Последнего катаклизма" ни у кого из нас сил не хватит». Ср.: «Этот поэт непременно войдет в историю...».

<sup>57</sup> Кривулин В. Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского. С.156-157.

<sup>58</sup> ВЕЧЕР ПАМЯТИ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА. К пятилетию со дня смерти. 18 октября 1975 года. С.229: «Сейчас, перечитывая Лёнины стихи, я с удивлением вижу, как постепенно всё отчетливее обнаруживается в них "тютчевское" начало».

<sup>59</sup> Кривулин В. «Что рифмовалось». // Кривулин В. Концерт по заявкам. С.65. Курсив Кривулина (*душа, духовный, Боже* –).

"Вопрос к Тютчеву"<sup>60</sup>. В стихотворении «Что рифмовалось» дан ответ Тютчеву и Аронзону – и это соответствует тому ощущению «анонимного хора» в духе постмодерна, согласно которому «поэзия на самом деле – это разговор самого языка...»<sup>61</sup>. Здесь преобразование «Последнего катаклизма» доказывает, что независимо от литературных признаний, активного участия в создании новой культуры и политики<sup>62</sup>, Кривулин в начале девяностых годов был верным своему внутреннему кредо существования поэта в ожидании Страшного суда, в надежде, что «не всякие часы / покажут полночь или полдень»<sup>63</sup>.

В конце десятилетия косвенное эхо тютчевского начала «Последнего катаклизма» возвращается в постмодернистский текст Кривулина «Последнее затмение» (1999).

Белая на балконе кошка  
завыла совсем как собака  
на луну заслонившую солнце  
на затмившую солнце луну  
последнее в нашем тысячелетии  
затмение  
пасмурный Полдень<sup>64</sup>

Здесь ассоциативная метафизичность явления солнечного затмения указывает на приближение нулевого времени («пасмурный Полдень»), рокового часа природы. Кривулин проживает свое итоговое время «с чувством надвигающегося Последнего Катаклизма, ощущая абсурд человеческого существования как высшую форму Божественной красоты, перед которой меркнут любые нравственные или социальные установления»<sup>65</sup>.

Кому итоги а кому и так  
непроходимый страшный суд

<sup>60</sup> САББАТИНИ М. Стихотворение Виктора Кривулина «Что рифмовалось» (1990) – Рефлексия кризиса неофициальной культуры. // НЛО. 2007. №83. С.710-717. Здесь: с.711.

<sup>61</sup> Там же. С.717. См. также: КУЛАКОВ В. «Поэзия – это разговор самого языка» <Беседа с В. Кривулиным>. С.233.

<sup>62</sup> По предложению Галины Старовойтовой Кривулин был выдвинут кандидатом в Законодательное собрание Санкт-Петербурга. Кандидатской визиткой Кривулина была открытка с его портретом, выполненным Валерием Мишиным в 1967-м году, а на обратной стороне открытки были напечатаны стихи «Вопрос к Тютчеву».

<sup>63</sup> САББАТИНИ М. Стихотворение Виктора Кривулина «Что рифмовалось» (1990). С.716.

<sup>64</sup> КРИВУЛИН В. «Последнее затмение». // КРИВУЛИН В. Стихи после стихов. С.86. Ср. ЛОТМАН Ю. Поэтический мир Тютчева. // ЛОТМАН Ю. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб., 1996. С.590-594. Здесь: с.590-591: «Особенно <...> существенными для Тютчева оказываются на часовом циферблате критические часы перелома – полдень и полночь. В этот момент время как бы останавливается и человек вырывается из субъективности своего времени в безвременность Природы.»

<sup>65</sup> КРИВУЛИН В. Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского. С.157. Ср. ВЕЧЕР ПАМЯТИ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА. К пятилетию со дня смерти. 18 октября 1975 года. С.229.

как бы не выключен видак  
хотя экран разбит  
динамик вырван с мясом вон  
но свет и звук живут  
а лента шелестит  
для зрителя иных времен  
или иной планид<sup>66</sup>

Семантические разрывы и алогичность этих стихов Кривулина показывают попытку поэта уловить сущность современного языка.<sup>67</sup> Здесь понятие «Последнего Кривулина» снова совпадает с постмодернистской деконструкцией главного мотива «Последнего катаклизма». В этом отношении поэтика Кривулина становится посредником между культурными мифами высокой поэзии и новой эстетикой «исчезновения критериев»<sup>68</sup>, с этой точки зрения его поэтика является и традиционной, и новой<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Кривулин В. «Итоги». // Кривулин В. Стихи юбилейного года. М.: Оги, 2001. С.10.

<sup>67</sup> Иванов Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001). С.365. «Я вынужден ориентироваться на новый язык, потому что стихи, которые я пишу сейчас, связаны с размером экрана – с этим заданным параметром я работаю. Мне все труднее работать с этими параметрами, у меня нет сил <...>»

<sup>68</sup> Там же. С.366.

<sup>69</sup> Зубова Л. Виктор Кривулин: свобода в тесноте стихового ряда. С.130.

Хенрике Шталь (Трир)

«Поминальная свеча» Елены Шварц –  
поэтика трансцендентирования<sup>1</sup>

*Памяти Герхарда Биркфельнера*

ПОМИНАЛЬНАЯ СВЕЧА

Я так люблю огонь,  
Что я его целую,  
Тянусь к нему рукой  
И мою в нем лицо,  
Раз духи нежные  
Живут в нем, как в бутоне,  
И тонких сил  
Вокруг него кольцо.  
Ведь это дом их,  
Скорлупа, отрада,  
А все другое  
Слишком грубо им.

Я челку подошла,  
Ресницы опалила,  
Мне показалось – ты  
Трепещешь там в огне.  
Ты хочешь, может быть,  
Шепнуть словцо мне светом,  
Трепещет огонек,  
Но только тьма во мне.

1998<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Немецкая версия данной статьи будет опубликована в сборнике, посвященном памяти немецкого слависта-филолога и моего учителя в славистской медиэвистике Герхарда Биркфельнера. Этот сборник выйдет под редакцией Бернхарда Симанчика (Мюнстер). – За критическое прочтение статьи благодарю моих коллег Валерия Демьянкова и Михаила Одесского и своих сотрудников Катину Бахарову и Марион Рутц.

<sup>2</sup> ШВАРЦ Е. Сочинения в четырех томах. СПб.: Пушкинский фонд. Т.1 (2002). С.354. Английские переводы этого стихотворения Стефани Сандлер и Саши Дагдейля рассматриваются в работе: ЗОТЕЕВ А.В. Художественный мир Елены Шварц в интерпретации англоязычных переводчиков. // Известия Самарского научного центра Российской Академии Наук. 2001. Том 13. №1-2. С.155-158. (=http://elibrary.ru/contents.asp?issueid=940674; 23.06.2012). См. переводы: SANDLER St. (transl.) Elena Shvarts. Memorial Candle.

*Поминальная свеча*

Заглавие стихотворения Елены Шварц «Поминальная свеча» можно понять как в метонимическом, так и в метафорическом смысле. С одной стороны, свеча входит в обряд поминовения усопших в иудаизме и христианстве. С другой стороны, образ свечи имеет метафорическое значение, если учитывать смысловое напряжение между религиозными ассоциациями заглавия стихотворения и его первой строкой. Вместо поминовения покойного находим любовь к огню<sup>3</sup>, и стихи настраивают не на сакральный, а на явно лирический лад. Соответственно, разочарование ожидания у читателя в самом начале текста вызывает вопрос о другом скрытом смысле. К чему относится образ свечи? Отсылает ли он к самому стихотворению, которое становится посредником поминовения?

Стихотворение имеет автобиографический контекст – в 1998 г., в год его создания, умерла мать поэтессы.<sup>4</sup> Однако стихи имеют значение, далеко выходящее за рамки личного, художественно выраженного опыта. Не случайно Елена Шварц поместила стихотворение «Поминальная свеча» в самое начало сборника «Дикопись последнего времени». Лирическую миниатюру можно понять как сердцевину поэтического самопонимания Елены Шварц.

---

// Modern Poetry in Translation. New Series. No.20, 2002. <http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=13302> (июнь 2012). DUGDALE S. (transl.) Candle at a Wake by Elena Shvarts. // The Guardian, 08/03/2008, <http://www.guardian.co.uk/books/2008/mar/08/featuresreviews.guardianreview30> (см. также: ELENA SHVARTS. Birdsong on the Seabed. Translated by Sasha Dugdale. Tarsset, Bloodaxe Books, 2008. С.87).

<sup>3</sup> Мотив огня и в особенности свечи играет центральную роль в творчестве Елены Шварц. См. об этом некролог Ольги СЕДАКОВОЙ: L'antica fiamma. Елена Шварц. // СЕДАКОВА О. Poetica. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. С.567-579. См. там же: с.577 и сл.: «В своих эссе о поэтах Елена Шварц предложила видеть в каждом из тех, о ком она пишет, голос какой-то стихии ("Горла стихий"). Не нужно долго вглядываться, чтобы понять, что лучшее в ее голосе принадлежит огню. <...> Весь мир предстает у нее как эпифания огня <...> И о последнем роде огня вспомним: о нежущем благодатном огне Воскресения ("Пасхальный огонь"). Частью этого огня она хотела бы стать <...>» См. об огне ее стихи «Саламандра» (ШВАРЦ Е. При черной свече. Стихи. // Новый мир. 2000. №7. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/7/shvar.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/7/shvar.html); июнь 2012). Есть целый ряд стихов, посвященных мотиву свечи (например: «Церковная свеча», «Внутри свечи» и мн. др.).

<sup>4</sup> «На Готланде я провожала самый страшный год моей жизни, год смерти мамы – 1998.» (ШВАРЦ Е. Определение в дурную погоду. // ШВАРЦ Е. Сочинения в четырех томах. СПб.: Пушкинский фонд. Том III (2008). С.228-262. Здесь: с.255). О том, что покойное «ты», взятое в автобиографическом ключе, есть именно мать, Дина Шварц, свидетельствует посвящение сборника, открывающегося стихотворением «Поминальная свеча» (ШВАРЦ Е. Дикопись последнего времени. Новая книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2001).

В данном стихотворении заложена, как будет показано в дальнейшем, поэтика трансцендентирования, благодаря которой лирика и ее творческое прочтение оказываются медитативным путем к мистическому опыту.

### *Кризис имманентности*

Поминальная свеча описана как посредник между лирическим «я» и неким скрытым миром, представленным в первой строфе «нежными духами», а во второй – лирическим «ты». Исходя из заглавия, это «ты» можно понять как умершего человека, памяти которого посвящены свеча и стихотворение. Этот скрытый мир представляется имманентным миру явлений, переживание которого отображает и осознает лирическое «я». Оно вступает с открытым миром в соотношение, чтобы через него и в нем установить связь с другим, скрытым миром.

Имманентность скрытого мира демонстрируется на разных уровнях текста. На уровне образов это происходит при помощи огня в виде «бутона», чей свет образует «кольцо», а «кольцо» – «дом» и «скорлупу», в которых живут «духи». На уровне композиции это подтверждается преобладанием округленного гласного О; обрамлением стихотворения словами «я» и «во мне» в качестве его первого и последнего слова; кольцом гипербатона в строках 7-8 («тонких сил ... кольцо») и, не в последнюю очередь, усиленным употреблением метонимии (огонь вместо пламени, части тела вместо лирического «я», «словцо» вместо речи покойного).

Имманентность конституируется как воображение лирического «я» (оно же выбирает упомянутые пространственные образы), и на предположении имманентности основана попытка пробиться к скрытому. Однако, как в случае с учеником в Саисе, попытка снять покрывало явлений оканчивается неудачей: «я» оказывается раненным и отброшенным. Лирическое «я» не только обжигается, но и переживает внутренний кризис. Столкнувшись с отпором внешнего мира, оно обращает взгляд вовнутрь, где оно, однако, не может найти ничего другого, как только «тьму».

Вторая строфа отображает постепенное угасание огня, представляющее крах надежд на установление связи с покойным: «огонь» превращается в «свет», а «свет» – через «огонек» – во «тьму». Миры сталкиваются непримиримо: «ты», воображаемому «там в огне», противопоставлена «тьма во мне», причем контраст подчеркнут единственной в этой строфе и поэтому особенно заметной рифмой.

Буква «т» выделяется в последних строках аллитерацией («*трепещет ... только тьма*»). В контексте поминовения усопшего ассоциируется ее образный характер: т – крест смерти. На место связи с покойным, который смог бы снова, хотя бы в новой форме, ожить для лирического «я», вступает осознание окончательного отделения смертью.



Невозможность контакта подчеркивается в стихотворении противопоставлениями и принципом двойственности. Таким образом намерение лирического «я» проникнуть в скрытое характеризуется как утопическое. Ср. в первой и последней строках: огонь – тьма; я – ты; прочный дом – хрупкая скорлупа; там – «ты», а здесь – лирическое «я»; структурообразующий принцип двойственности (два слова в заглавии, две строфы с двумя предложениями, три строки с двумя словами, девять строк с двумя ударениями, две рифмы).

Однако для внимательного читателя в стихотворении многое противоречит этой интерпретации. Как уже говорилось, метонимия заглавия – при контекстуальном прочтении – превратилась в метафору<sup>5</sup>. Аналогично, негативный результат, к которому дошло лирическое «я», обращается в свою противоположность, а имманентность оказывается корнем проблемы, причиной фиаско лирического «я».<sup>6</sup> Однако этот кризис лирического «я» может оказаться не концом, а поворотным пунктом, пролагающим основу для нового начала.

#### *Относительность лирического «я»*

Композиция стихотворения отличается амбивалентностью на разных уровнях текста, дающей толчок к переосмыслению самопонимания лирического «я» и его взглядов. Так, распределение гласных в тексте не соответствует изображенному на тематическом уровне краху надежд, отображенному угасанием света, но, наоборот, демонстрирует нарастание света: в первой строфе 20 ударных гласных<sup>7</sup> с темной звуковой окраской (12 /о/ и 8 /у/) противопоставлены 11 с более или менее светлой звуковой окраской (5 /а/, 2 /е/, 4 /и/), но при этом в первых трех катренах первой строфы замечается явное усиление звуков светлой окраски при уменьшении темной (см. уменьшение темно окрашенных гласных по катренам: /о/: 5-4-3 и /у/: 4-3-1).

<sup>5</sup> Превращения метонимий в метафоры, а также образов друг в друга вообще характерны для поэзии Е. Шварц. Она сама указывает эксплицитно на это свойство своих стихов: «Неодолимая привязанность к метаморфозам. Как у Овидия. Все превращается во все.» (ШВАРЦ Е. Три особенности моих стихов. // ШВАРЦ Е. Сочинения в четырех томах. СПб.: Пушкинский фонд. Том IV (2008). С.276-278. Здесь: с.278).

<sup>6</sup> К этому стихотворению также можно отнести справедливое замечание Сандлер: "Shvarts continues the habits of watchful self-revelation found in some of Russia's greatest novels. Her poems dramatize the processes of self-inspection and failed self-description <...>" (SANDLER St. Elena Shvarts and the Distances of Self-Disclosure. // Reconstructing the Canon: Russian Writing in the 1980s. Edited by Arnold B. McMillin. Amsterdam: OPA, 2000. С.79-105. Здесь: с.80).

<sup>7</sup> Учтены лишь ударные гласные, играющие главную роль в звукооформлении стихотворения.

Во второй строфе преобладают ударные гласные со светлой звуковой окраской (13 светлых на 7 темных). Но зато вторая строфа показывает затемнение гласных (в двух катренах число светлых гласных уменьшается с 8 светлых до 5; а темных возрастает с 1 до 6), хотя распределение гласных по строке противодействует этой тенденции, так как в конце строк помещены почти всегда светлые гласные («подожгла», «опалила», «ты», «огне», «быть», «светом», «мне», исключение только в седьмой строке: «огонёк»). Последняя строка демонстрирует это наиболее ярко: она отличается градацией с усиленного употребления /o/ через /a/ к /e/ («Но только тьма во мне»).

Кроме того, названным полярностям и двойственности противопоставляются посреднические звенья и троичная структура: сама свеча есть посредник; строится троичный ряд «духи – световая аура – пламя»; поцелуй и рука выступают в качестве посредника между лирическим «я» и «ты», а «слово» или «свет» – как посредник между «ты» и «я». Структурная бинарность композиции также отодвигается на задний план, если учитывать, что между первой и второй строфами расположен эллипсис: опускается описание центрального события стихотворения, а именно: лирическое «я» соприкасается с пламенем и поджигает себе «челку» и «резницы». Таким образом, текст обладает скрытой троичной структурой. В соответствии с этим, в тексте имеются именно *три* строки с лишь двумя словами. Кроме того, есть семь строк с *тремя* словами и девять (т.е. *три* на *три*) строк с двумя же ударениями. Преобладают строки с *тремя* ударениями (11 на 9). Итак, в целом троичное начало доминирует.

Намеченная возможность иного истолкования стихотворения подтверждается и на других уровнях текста, выявляющих проблематичность лирического «я». За этим «я» выступает другое, неэмпативно выраженное «я», черты которого выявляются только при углубленном анализе композиции стихотворения.

Уже в первой строфе поведение «я» имплицитно охарактеризовано неположительным образом: создается образ святости свечи (ореол вокруг пламени наподобие нимба вокруг лица, что акцентируется благодаря единственной рифме в строфе: «лицо» – «кольцо»<sup>8</sup>) и одновременно хрупкости (ореол в виде «скорлупы»), покой которого разрушается приближением и прикосновением лирического «я». Образ омовения лица в огне предвещает реальное прикосновение пламени, описание которого в середине текста пропущено. Образ разрушения гладкой поверхности воды, т.е. на предметном уровне предполагаемая пляска пламени, подчеркивается ритмикой стихов, отличающейся переломом: в первых четырех строках имеется

<sup>8</sup> Глаголы «люблю» (мотив любви в Новом Завете) и «мóю» (ритуальное омовение перед молитвой) также имеют религиозную окраску (благодарю за это указание Катину Бахарову).

трехстопный, акаталектический ямб, который во втором катрене модифицируется (в пятой строке отсутствует последнее ударение, а в седьмой строке выступает двухстопный ямб), а в третьем катрене двухстопный ямб (в строках 9 и 11) соединяется с противопоставленным размером хоря, имеющего тут три стопы (в строках 10 и 12). Во второй строфе трехстопный ямб восстанавливается почти без вариаций (лишь пропускаются ударения и один раз добавляется гиперкаталектическое окончание, так что строки 9-12 выделяются ритмической маркированностью) и делает перелом заметным.<sup>9</sup>

Образ омовения лица, соединенный с образом пламени в виде головы с нимбом, вызывает ассоциацию отражения лирического «я» в воде-огне, так что свеча превращается из средства поминовения в образ самосозерцания лирического «я», обращающего, само этого не замечая, любовь на самого себя:<sup>10</sup> не случайно в тексте преобладает личное местоимение первого лица единственного числа над местоимением второго лица единственного числа («я»: 6 раз эксплицитно плюс 3 раза в глаголе; «ты»: 2 раза эксплицитно). Итак, за образом лирического «я» перед свечой стоит миф о Нарциссе. Этот миф встречается не только в изображениях на саркофагах<sup>11</sup> и тем самым родственен теме смерти в данном стихотворении, но и получил трактовку в модернизме в смысле поэтологической притчи о самореференциальности поэзии.<sup>12</sup> На примере лирического «я» принцип самореференциальности, поэтически осуществляющей идею имманентности в автоно-

<sup>9</sup> Елена Шварц вполне сознательно работает над ритмикой стихотворений. Опираясь на классические размеры, она их модифицирует, варьирует, комбинирует и переламывает. По мнению поэтессы, ритм надо понять как телесно воспринимаемый духовный знак. Ср.: «Мое предпочтение – грань между гармонией и додекафонией. Я мечтала найти такой ритм, чтобы он менялся с каждым изменением хода мысли, с каждым новым чувством или ощущением.» (ШВАРЦ Е. Поэтика живого (Allegro moderato). // ШВАРЦ Е. Сочинения в четырех томах. СПб.: Пушкинский фонд. Том IV (2008). С.272-275. Здесь: с.275.) В. Шубинский говорит о полиметрии ее стихов (см.: ШУБИНСКИЙ В. Елена Шварц (Тезисы доклада). // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. Сборник статей. Сост.: Б.И. Иванов, Б.А. Рогинский. Ред.: Б.И. Иванов. СПб.: Изд.-во «Деан», 2000. С.110-115. Здесь: с.114).

<sup>10</sup> У Овидия мотив воды также связан с огнем, передающим внутреннее состояние жгучего желания, направленного на самого себя: "se cupit inprudens et, qui probat, ipse probatur, / dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet. / inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!" (OVID. Metamorphosen. Übersetzt von Erich Rösch. 10. Auflage. Darmstadt, 1983. Liber III, 426 и сл. С.108 и сл.).

<sup>11</sup> См. иллюстрации в: NARZİB UND NARZİBMUS IM SPIEGEL VON LITERATUR, BILDENDER KUNST UND PSYCHOANALYSE. Vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung. Hrsg. v. U. / R. ORLOWSKY. München: Fink, 1992. С.80, 101 и др.

<sup>12</sup> См. там же примеры, в особенности стихи Вячеслава Иванова, Андре Жида и Поля Верлена: с.116-120, 351.

мии художественного произведения, подвергается критическому освещению, направленному против неосознанного самоапофеоза.

Лирическое «я» пробуждается из солипсистского самоотражения, которому соответствует его эгоцентричное воздействие на мир («Я ... люблю», «целую», «тянусь», «мою»; обе строфы начинаются словом «я»), только благодаря противодействию инаковости, сущность которого оно проигнорировало при своем воздействии на мир («Я ... подожгла, ... опалила»). В финале лирическое «я» с грустью и разочарованием приходит к принятию инаковости, замещающей первоначально предположенную им имманентность. Эта новая установка подчеркивается изменением синтаксической функции «я»: подлежащее заменяется на дополнение («мне показалось», «во мне»), причем активное действие подлежащего теперь переходит на скрытый мир («духи живут», «Ты трепещешь», «хочешь шепнуть»).

Отсутствие глаголов в четырех последних строках первой строфы (покой мира духов) созвучно безглагольной последней строке второй строфы, описывающей тьму в качестве состояния «я». Здесь лирическое «я», разочаровываясь, отказывается от своей самостоятельности и активности. Как физическая, так и душевная травмы показывают лирическому «я» невозможность преодоления разрыва между «я» и миром, «я» и умершим «ты», причем этот раскол простирается в глубину самого «я»: лирическое «я» воспринимает тьму в самом себе как что-то отличное от самого себя.

### *Другое «я»*

Однако, как в начале Евангелия от Иоанна «свет во тьме светит», которая «не объяла его», так и в последней строке стихотворения намечается скрытый смысловой пласт, указывающий путь к решению проблемы лирического «я»<sup>13</sup>: замечая тьму, оно осознает самого себя как свой собственный

---

<sup>13</sup> Мотив тьмы в поэзии Шварц отличается амбивалентностью. См. об этом у Сандлер: "Švarc verwendet diesen Kontrast <weiß und dunkel, H.S.> häufig in ihrer Lyrik, wobei der Akzent meist auf der Dunkelheit liegt, die den Dichter umgibt und seine Dichtung zugleich bedroht und ermöglicht." В некоторых стихах тьма указывает «на зло и смерть» ("auf das Böse und den Tod"). В других местах наоборот: sie assoziiert "nicht das Licht, sondern die Dunkelheit mit dem Gedanken, dem Geist und der Seele." (SANDLER St. Elena Švarc: *Ēlegija na rentgenovskij snimok moego čerepa. // Die russische Lyrik. Hrsg. v. Bodo Zelinsky unter Mitarbeit von Jens Herlth. Köln / Weimar / Wien: Böhlau-Verlag, 2002. С.386-393. Здесь: с.390.) Тьма как среда обитания и средство описания Бога – фигура мысли в негативной, апофатической теологии, с которой поэзия Шварц имеет некое сродство (ср. в стихотворении «Поминальная свеча» употребление эллипсиса или пробела и создание смысла негативным, имплицитным образом с помощью композиции). Однако, по образцу «Мистического богословия» (Псевдо-)Дионисия, Шварц одновременно тяготеет к катафатическому символическому способу выражения. В целом характерно для ее творчества стремление к «совпадению противоположностей», которые одновременно и*

объект («во мне»). Этот объект-«я» живет в разделении «я» и «ты», «я» и мира и характеризуется стремлением к преодолению этого разрыва. Таким образом, из первого «я», напрасно ищущего трансцендентности в имманентности, выступило другое, не названное, но все определяющее «я». Это другое «я» наблюдает самого себя как нечто прошедшее, т.е. вспоминает свои действия, но не воспринимает самого себя в своей актуальной деятельности. Именно это воспринимающее «я» совершает переход взгляда из внешнего мира во внутренний. Отделяясь от самого себя, оно проявляется на высшем, более духовном плане. Оно есть, как Елена Шварц пишет в другом месте: «подлинное я»<sup>14</sup>. Однако его присутствие остается незамеченным самим лирическим «я».

Это другое «я», не способное к восприятию себя как деятельного и поэтому не называющее себя, выступает в одном месте текста непосредственно. По своему принципу оно должно выразиться косвенно, отсюда – обращение к эллипсису, помещенному в центре стихотворения. Этот центр есть пробел, намеченный отсутствием одного катрена второй строфы, которая – по сравнению с первой – меньше на четыре строк (первая строфа: 12 строк в трех катренах, вторая строфа: 8 строк в двух катренах). В «месте» этого пробела происходит главное событие текста: соприкосновение с пламенем, при помощи которого лирическое «я» пытается поцеловать усопшее «ты». Это событие вспоминается лирическим «я» лишь потом и в виде последствий этого действия, изображенных в прошедшем времени. Ожог мгновенен, так что замечается не сам акт, а его результат. В отличие от действий,

---

сохраняются в своем различии, и сливаются в единстве. Ее поэтический метод можно определить как *coincidentia oppositorum* (согласно знаменитому трактату Николая Кузанского «Об ученом незнании» / "De docta ignorantia"). На основе советов изданий 1937 и 1979-80 гг. Кузанский был известен и в кругах философски-метафизически настроенных поэтов (например, Айги, Седакова и др.). Кузанский встречается и в творчестве Шварц. См. о его главной идеи коинциденции: «А Андрюша сказал Ване: Ты знаешь, папа, Николай Кузанский был прав, утверждая, что бесконечно большое и бесконечно малое – тождественны!» (ШВАРЦ Е. Взрывы и гомункулы, II часть, 7. // ШВАРЦ Е. Сочинения в четырех томах. СПб.: Пушкинский фонд. Том IV (2008). С.32-64. Здесь: с.50).

<sup>14</sup> Шварц представляет себе это «подлинное я» согласно платонической традиции как вневременное-вечное и неизменяемое начало, в которое входит все так, как множество всех идей свернуто в единство высшей идеи добра. В следующей цитате мысль о «подлинном я» вызвана пением в церкви, и эта мысль оказывается адекватной заменой молитвы. Искусство здесь становится путем к сакрально понятому самопознанию. Ср.: «Когда запел вдруг невыразимо прекрасную и простую мелодию тенор – Спаси... сохрани... Говорят, что эстетические впечатления в храме мешают молитве. Вдруг поняла, какая это неправда! <...> Потом думала о подлинном "я", что его нельзя изменить, но можно познать, как достать ядро ореха, и понять, из какой ты духовной страны, кто ты воистину. И жизнь (может, не одна) уходит на это. <...> творчество <...> это лучший способ самопознания.» (ШВАРЦ Е. Определение в дурную погоду. С.256).

представленных рефлектирующим сознанием как постоянные, длительные и протекающие в будущем или в настоящем (первая строфа), или в прошедшем времени (вторая строфа), лирическое «я» не может осознать и описать самого себя как деятеля в текущий момент переживания. Это неосознанное «я», однако, переживает реальное соприкосновение с миром, независимое от представлений самосознательного «я», способного лишь впоследствии обратиться на самого себя и стать своим собственным объектом.

Неосознанное деятельное «я» не может опредмечиться, но оно является основой обращения рефлектирующего «я» на самого себя при помощи воспоминания. Стихотворение дает понять специфику этого другого «я» лишь *ex negativo*: в отличие от рефлектирующего «я», замкнутого в себе и противоположенного «ты» и миру, это другое «я» не знает такого разделения и именно по этой причине не может ни осознать себя, ни описать себя, ни стать себе объектом. Соответственно, оно не может отмеживаться ни от имманентного, ни от трансцендентного миров.<sup>15</sup> Таким образом, возникает парадоксальное положение<sup>16</sup>, что в этом другом «я» присутствуют не только собственное как и прошедшее, так и настоящее и будущее «я», но и мир, и «ты». Это «подлинное я» можно было бы назвать с равным правом и «не-я», так как оно расположено по ту сторону разделения на субъект и объект, характерного для рефлектирующего «я», которое, наоборот, не способно пробиться к скрытому миру и в нем предположенному покойному.

Так как это другое «я» живет в совершенном единстве со всем, его присутствие и не может выражаться эксплицитно в тексте. Но поскольку это «я» лежит в основе саморефлексии «я», постольку оно присутствует и в композиции стихотворения. Кроме пробела в центре текста, символизирующего то пустое пятно, каким является это «я» в рефлектирующем сознании, существует и другой символ «подинного я» в тексте, под-

<sup>15</sup> Поэтический метод Шварц имеет явно персоналистическую окраску. Поэтесса выделяет относительность лирического «я», но при этом не обвиняет и не снижает его достоинство. Наоборот, она подчеркивает его проблематичность или даже трагичность (ср. Валерия Шубинского о персонажах в ее поэзии: «Мир Елены Шварц – кукольный, но при том открыто трагический.»; ШУБИНСКИЙ В. Елена Шварц. С.112.). Персоналистическая установка Шварц, наверное, восходит к мысли Мартина Бубера. Шварц перевела его хасидистскую хронику «Гог и Магог» (1943) на русский язык (БУБЕР М. Гог и Магог. Пер. с немецкого Е. Шварц. СПб.: Инапресс / Иерусалим: Гешарим, 2002).

<sup>16</sup> Амбивалентность и парадоксальность типичны для поэзии Е. Шварц: "Shvarts appears to take pleasure in shifting themes and rhythms unexpectedly, and she produces paradox at all levels of her work – theme, form, diction, and tone." (SANDLER St. Cultural Memory and Self-Expression in a Poem by Elena Shvarts. // READING RUSSIAN POETRY. Edited by Stephanie Sandler. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1999. С.256-269. Здесь: с.256).

тверждающий его реальное присутствие и действие в «я», хотя «я» это не осознает.

Буква «т», как выше показано, значимая в смысле смерти и разрушения отношения «я» к «ты», обладает и другим символическим значением, приданным ему звуковой игрой. Повтор обогащает букву смыслом каждого слова, в котором она выступает, и превращает ее в звуко-символ. Значения искомого «ты» и скрытого мира «там» переносятся на «тьму»: «ты / Тrepещешь – только тьма во мне.» Во «тьму» входят «там», т.е. скрытый мир, и «ты», т.е. покойный. По ту сторону сознания лирического «я» – так можно понять этот звуко-смысл – происходит во тьме как символе неизреченного и неосознанного, мистическое единение с «ты» или, точнее, оно всегда уже осуществлено, т.е. строку можно прочесть как «только ты как тьма во мне». Слово «тьма» содержит по звуковым ассоциациям как «ты», так и «мне», а графематически «ты» оказывается в самой тьме инкорпорировано, если взять первую черту буквы м в соединении с мягким знаком ь: тьм / ты. Разделенность с любимым «ты» в смерти, принятая лирическим «я» как окончательная, есть одновременно (хотя неосознанно) жизнь в неразрывном единстве с «ты». Это единство трансцендентно лишь для рефлектирующего сознания, но реально независимо от него. Соответственно, буква «т» представляет собой единство звуковой, т.е. телесной, и семантической, т.е. духовной сторон.<sup>17</sup> Единство «я» и «ты» в другом «я» лежит во тьме, т.е. в несознательном, но оно все-таки лежит в основе рефлектирующего «я». Подобно этому в кресте заложен зародыш воскресения. На этом фоне выражение «тьма во мне» приобретает религиозную коннотацию с ключевым высказыванием апостола Павла «не я, а Христос во мне». Желанное единение с покойным превращается в единение с Богом<sup>18</sup>, в *unio mystica*.

<sup>17</sup> Елена Шварц сознательно использует звуки в качестве телесных знаков духовного содержания, ср.: «Где есть борьба смыслов, там и столкновение звука. Поэзия есть способ достичь нематериального (духовного) средствами полуматериальными. Во что одето стихотворение, сразу видно – из какой семьи, на какие средства. Так в стихотворении Тютчева (моем любимом) "Вот иду я вдоль большой дороги" в начале стихотворения, когда еще тлеет надежда в ответ на вопрос: "видишь ли меня" – преобладают "д", к концу оглушающиеся в "т" – преткновение, безнадежность. Все это стихотворение – слабая надежда и – увы! – отчаяние. Этими "т" дан скрытый и безнадежный ответ. Такие простые стихи вообще самые томящие и загадочные.» (ШВАРЦ Е. Поэтика живого (Allegro moderato). С.274.) Ср. также Сандлер: Švarc gibt "sich mit der herkömmlichen Gegenüberstellung von 'spiritueller' Seele und 'materiellem' Körper nicht zufrieden. Vielmehr will sie die Seele sichtbar machen, ihr eine Substanz und eine physische Präsenz geben, um so ihre Existenz zu belegen. Diese physische Präsenz kleidet sie in eine ungewöhnliche Sprache, die das gleichsam 'tastbare' rhetorische Äquivalent zu den Themen der Gedichte bildet." (SANDLER St. Elena Švarc: Élegija. С.388.)

<sup>18</sup> В другом месте поэтесса называет Бога инстанцией, расположенной по ту сторону субъекта и объекта и заключающей в себе как чувственный, так и духовный миры. Ср.

Обращение лирического «я» на самого себя, свершившееся в конце текста, есть предпосылка для восприятия следов этого другого «я» в собственном прошедшем переживании. Переживание тьмы можно осознать как начало света, потому что тьма, понятая на фоне мистической традиции, есть чрезмерно сильный свет, превосходящий как обычный свет, так и обычную тьму. Поймет ли лирическое «я» это в дальнейшем, остается открытым вопросом. Однако сам автор, естественно предположить, осознал этот следующий шаг мистического самопознания и осуществил его самым актом создания этого поэтического шедевра.<sup>19</sup> Ведя читателя через

---

ее афоризм: «Субъект и объект. / Субъект, опрокинутый в бесконечность, и туда же брошенный объект суть одно и то же, это Вселенная, это Бог.» (ШВАРЦ Е. Определение в дурную погоду. С.244.) Только Бог имеет – Шварц тут вспоминает о древнем имени Божиим: "Я емь Суший" (Исх. 3,14) – полное право говорить о себе «я»: «Но "я" мы берем у Бога взаймы.» (ШВАРЦ Е. Записки на ногтях. // ШВАРЦ Е. Сочинения в четырех томах. СПб.: Пушкинский фонд. Том III (2008). С.262-279. Здесь: с.277). Для Шварц, «подлинное я» или Бог есть вертикаль и общее всех людей, которые как друг для друга, так и для Бога всегда только «ты» («ты» – это то ложное «я», живущее в горизонтальном, т.е. во множестве явлений), а лишь в Боге существуют как «я». Ср. (там же): «А "ты" – горизонтальное "я"» (там же). Александр Зотеев справедливо отмечает, что стихотворение «Поминальная свеча» «представляет собой обращение к Богу.» (ЗОТЕЕВ А. Лирический герой. С.17). Вертикаль самой свечи поминования приобретает на этом фоне символическое значение высшего «подлинного я», или Бога, о Котором человек перед лицом смерти должен вспомнить. Ср. слова Евгении Свитневой в рецензии на сборник «Дикопись», в которой она «Поминальную свечу» называет «стихотворением-мотто»: «Вертикаль, сходящее в творчестве Шварц часто выведено через образ свечи или огня – стихия, стремящейся вверх, – но уверенности, что именно этот путь – избранный, истинный, нет: ее огонь – далеко не всегда горение души-"саламандры".» Но я не согласна с интерпретацией Свитневой, сводящей весь смысл этих стихов к предположению лирического я о недостижимости ты или скрытого мира: «Он <огонь> <...> недостижимое» (СВИТНЕВА Е. Координаты духа, или Дикопись в ритме свинга. // «Новый Мир» 2001. №9. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2001/9/svitneva.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/9/svitneva.html); июнь 2012). В нашем контексте существенно следующее замечание Свитневой (там же): «Бог присутствует чуть ли не в половине стихотворений Елены Шварц. Она продолжает начатую ею раньше тему мистического слияния, взаимопроникновения Бога и человека <...>. Имея в виду только имплицитно выраженное, скрытое присутствие темы Бога в стихотворении «Поминальная свеча», можно предположить, что в действительности число стихов, связанных с темой Бога, намного больше. Для Шварц в целом характерно отношение поэзии к трансцендентному.»

<sup>19</sup> См. размышления поэтессы о творческой индивидуальности поэта, представляющей собой реальность по ту сторону обыденного сознания личности, но оставляющей свои следы в стихотворении: «Поэтическая индивидуальность оставляет свой след в каждом слове, слове, строчке, это как национальность или возраст. / Когда-то Пиндар уснул на горе Геликон, родной Музам, и превратился в улей, изо рта его вылетели пчелы. Пронувшись, он стал сочинять стихи. Когда я проснусь, стихи разлетятся, как пчелы, кто куда, гудя и играя, и вполне заменят меня.» (ШВАРЦ Е. Поэтика живого (Allegro moderato). С.275.) См. также следующую поэтическую миниатюру Шварц, согласно которой можно путем вдохновения и творческого процесса установить связь низшего «я»



смысловые повороты, амбивалентность и парадоксы во все более глубокие пласты текста, само стихотворение указывает как на ложный, так и на верный путь к единению с трансцендентностью.<sup>20</sup>

### *Поэтика трансцендентирования*

Концепция двух «я» в стихотворении может быть осмыслена поэтологически. Оба «я» расположены на разных уровнях текста: лирическое «я» построено как персонаж, как театральная роль или маска, за которой действует скрытое, только в своих следах прослеживаемое другое «я», характеризующееся, в отличие от первого, своей незамкнутостью и децентричностью, неспособностью найти прямое выражение в конечном мире. Это другое «я» соответствует, если мы перенесем нарратологическую модель немецкого слависта Вольфа Шмида на лирику, инстанции отвлеченного автора ("abstrakter Autor")<sup>21</sup> как герменевтического результата интерпретации композиции текста.<sup>22</sup>

---

с другим, высшим «я», так как вдохновение и сам творческий процесс переходят границы рефлектирующего сознания «я». Только по ту сторону «зеркала» сознания можно найти и умерших: «Но связь между мной и мной почти порвана, она осуществляется, должно быть, только во вдохновении или когда я даже и без вдохновения сочиняю стихи, <...> при жизни найти свою тайную сущность, вступить с ней в контакт. У себя верхней, если к ней добраться, можно узнать многое и о мертвых. / Где-то там, через десять зеркал... Если перестать думать и чувствовать в этой ипостаси, то, может быть, заговорит то "я", которое далеко.» (ШВАРЦ Е. Записки на ногтях. С.271).

<sup>20</sup> Для Елены Шварц играет центральную роль способность стихов к развитию множества разных интерпретаций: «Прежде всего – стихотворение (любое поэтическое произведение) должно иметь множество смыслов. В Индии (во времена Калидасы) их насчитывали девять. Их может быть и больше, и последние из них уже вне языка, непередаваемы и неведомы самому поэту, но если первые два-три верны и глубоки, то такими же будут и остальные. Автору даже не обязательно догадываться о них, но для читателя они, как покрывала Саломеи, спадают один за другим, и все же последние остаются томяще недостижимы. Чем вдохновеннее поэт, тем глубже тайные смыслы укореняются в бесконечности. Причем, конечно, в поэзии "смыслы" не есть некие рациональные конструкции, а скорее музыкально-пластические и разумные образования, кружащиеся вокруг непостижимого ядра, вроде колец Сатурна.» (ШВАРЦ Е. Поэтика живого (Allegro moderato). С.272.)

<sup>21</sup> "Was für jede beliebige sprachliche Äußerung gilt, kann auch auf das literarische Werk als ganzes bezogen werden. In ihm drückt sich mit Hilfe von Symptomen, indizialen Zeichen der Autor aus. Das Ergebnis dieses semiotischen Aktes ist allerdings nicht der konkrete Autor, sondern das Bild des Urhebers, wie es sich in seinen schöpferischen Akten zeigt. Ich nenne dieses im Werk enthaltene Bild den abstrakten Autor." (SCHMID W. Elemente der Narratologie. Berlin & New York: Walter de Gruyter Verlag, 2005. С.46.)

<sup>22</sup> Поэзия Елены Шварц отличается нарративными чертами, а ее проза – лирическими оттенками и приемами. Ср.: Helen "Vendler stellt in ihrer Gattungsbeschreibung Selbst und

С помощью композиции стихотворение показывает путь к этому скрытому Само, которое есть одновременно и «подлинное я», и творящий автор. Этот путь не ведет через имманентность трансцендентности внешнему миру явления, т.е. с поэтологической точки зрения, нельзя ухватиться за эксплицитные формулировки лирического «я», а через обращение сознания на самое себя, т.е., выражаясь поэтологически, на саму фактуру текста. Это обращение, тем не менее, неверно понимать как нарциссизм или, поэтологически говоря, как простую самореференциальность поэзии, так как оно ведет к видению невидимого, деятельного и как такового вечно скрытого начала, которое открывается лишь посредством своих следов или отпечатков в мире видимом, т.е. в поэтическом тексте: в пробелах, символах и структурных соотношениях слов. Одновременно и за, и в мире явлений надо искать принципиально иной мир: и имманентный (в следах своей деятельности), и трансцендентный (для себя и актуально). Через обращение к этому полускрытому, полуоткрытому миру в своем же сознании человек может найти умершее «ты», мир духов, а также и Того, Кто все это охватывает: Бога. Итак, задача состоит в том, чтобы увидеть в конкретном неконкретное, но лежащее в его основе высшее начало. Поэзия превращается в поиски перехода в трансцендентность или, точнее, в медитативный путь как управление в трансцендентировании.

Этому шагу, ведущему от мышления имманентности к мышлению трансцендентности, включающему в себе и имманентность, и инаковость, соответствует переход от метонимии к метафоре, осуществленный в начале стихотворения, но содержащийся и в каждом отдельном образе, и в превращении образов друг в друга.

Переход от метонимии к метафоре в новой образной фигуре, одновременно разделяющей и соединяющей обе исходные формы (иногда при использовании третьего, соединяющего звена) Михаил Эпштейн назвал «метаболей»<sup>23</sup>. В этой фигуре, согласно Эпштейну, достигается кульминации

---

Seele einander gegenüber. Sie findet das Selbst im Roman und die Seele in der Lyrik. Doch bei Švarc nähern sich diese Kategorien einander an, vielleicht weil ihre Gedichte soviel mit der Epik gemeinsam haben." (SANDLER ST. Elena Švarc: *Ėlegija*. С.389.) Рассмотренное стихотворение «Поминальная свеча» также имеет нарративную структуру, построенную на нерассказанном событии ожога.

<sup>23</sup> Исходя из первоначального значения риторического термина «метабола» (греч. перемена, относящаяся к перестановке букв и слов, но и синтагм или предложений), Михаил Эпштейн создает определение фундаментально новой риторической фигуры. Ср.: «МЕТАБОЛА (metabole, от греч. metabole, пере-брос, поворот, переход, перемещение, изменение) – тип художественного образа, передающий взаимопричастность, взаимопревращаемость явлений; одна из разновидностей тропа, наряду с метафорой и метонимией. <...> В области эстетики, поэтики, риторики, стилистики метаболей целесообразно назвать такой тип тропа, который раскрывает сам процесс переноса значений, его промежуточные звенья, то скрытое основание, на котором происходит сближение и уподобление предметов.» (ЭПШТЕЙН М. Проективный словарь философии. Новые по-

«метареалистическое» понимание мира и поэзии. Несмотря на то, что остается открытым вопросом, можно ли вообще отнести целый сегмент современной поэзии и, в частности, творчество Елены Шварц к метареализму в смысле Эпштейна, включающему очень разных поэтов<sup>24</sup>, поэтিকা Шварц вполне «метаболична». Эта фигура соответствует модели мира у Шварц, признающей принципиальную инаковость миров и одновременно их сочетаемость, что основано на способности их разграничить и соединить, т.е. на способности трансцендентирования.<sup>25</sup>

В этом смысле поминальная свеча есть не только тема. Стихотворение о свече само становится чем-то вроде поминальной свечи, вызывая в памяти читателя неизреченное, но скрыто присутствующее измерение, в котором «я», «ты», мир, Бог, а также и автор, и читатель – одно и то же. Таким образом, стихотворение показывает медитативный путь как с опасностями, которым подвергается лирическое «я», так и с его перспективами, которые открываются на уровне отвлеченного автора, и предлагает (абстрактному) читателю осуществить этот путь вслед за (абстрактным) автором. Духовное измерение отпечатывается как в эллиптических и структурных фор-

---

нятия и термины. №19. Философия искусства и культуры – метареализм, метабол и ризом. // Топос. Литературно-философский журнал. 22/07/2004; <http://www.topos.ru/article/2553>; июнь 2012). Эпштейн характеризует метаболу как прием образной метаморфозы, причем метонимическое измерение метаболы состоит в ее функции соединения разделенных образных членов (ср.: ЭПШТЕЙН М. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С.179, 183). См. там же: с.183: «Но в том и состоит качественное отличие метаболы от метонимии, как и от метафоры, что двучленность преодолевается в растянутом промежутке, в неделимом третьем, среднем звене – органике всюду прорастающего, многомерного и всереального бытия.»

<sup>24</sup> ЗАЙЦЕВ В.А. О художественно-стилевых течениях в русской поэзии XXI века. // Вестник Московского Государственного университета. Сер.9. Филология. 2009. №4. С.16-38. Здесь: с.32, или ср. недавно: ЗОТЕЕВ А.В. Лирический герой Елены Шварц и его трансформации в переводах на английский язык. Автореферат. Самара 2011. С.8. – Елену Шварц также можно причислить к «неоклассикам» в более широком смысле (см. ЛЕЙДЕРМАН Н.Л. / ЛИПОВЕЦКИЙ М.Н. Современная русская литература. Книга 1: Литература «Оттепели» (1953-1968). М.: УРСС, 2001. С.258). Лейдерман и Липовецкий предпочитают понятию «метареализм» восходящий к Калабрезу термин «Необарокко» и относят Елену Шварц к этой категории (ЛЕЙДЕРМАН Н.Л. / ЛИПОВЕЦКИЙ М.Н. Современная русская литература 1950 – 1990-е годы. Том 2: 1968 – 1990. М.: Academia 2006. С.455).

<sup>25</sup> Александр Зотеев говорит об «единомирии» Шварц, см.: ЗОТЕЕВ А.В. «Единомирие» как принцип создания художественного мира в сборнике Елены Шварц «Дикописи последнего времени». // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Том 11. №3-4. С.723-725. [http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009\\_4\\_723\\_725.pdf](http://www.ssc.smr.ru/media/journals/izvestia/2009/2009_4_723_725.pdf) (июнь 2012 г.). Однако преобладающая установка на единство во множестве реальностей или миров заслоняет главную черту в поэтике Елены Шварц, а именно опыт принципиальной инаковости этих миров и с этим связанной трансцендентности.

мах, так и в символической «заряженности» деталей и их метаморфозах. В чтении, трансцендирующем слои текста, это измерение находит свое реальное воплощение.

Момент, в который лирическое «я» несознательно переживает свое другое я, аналогичен творческим актам создания и понимания стихотворения, интуитивно осознаваемого только при помощи результатов и в самом переживании «эвиденции» (термин Э. Гуссерля) и, как таковые, перебрасывают мостик к трансцендентному. Строй стихотворения, ведущий читателя, подобно картинке-загадке, через перевороты смысла, направлен на реализацию интуитивной деятельности и соответствующего ей переживания «эвиденции». Так первоначально отрицательное значение кризиса, пережитого лирическим «я», неожиданно открыло перспективу положительного пути к трансцендентности. Сам акт чтения может привести к мгновенному преодолению разделения на субъект и объект в самоотдаче, осуществляющейся в мистическом слиянии с инаковостью, представленной самим стихотворением.

В итоге, «Поминальную свечу» можно определить как поэтологическое стихотворение, развивающее поэтику трансцендентирования. Эта поэтика в двойном смысле перформативна, так как она, с одной стороны, свидетельствует о сочиняющем «я» (отвлеченный автор), дистанцирующемся от лирического «я» как своего персонажа, а с другой – нацелена на (отвлеченного или, по Вольфгангу Изеру, «имманентного») читателя, актом понимания которого управляет форма текста.

Поэтика трансцендентирования не является эстетической самоцелью. Напротив, Елена Шварц понимает поэзию как посредника, ведущего через припоминание духовности к мистической реальности в самом переживании творческой деятельности.<sup>26</sup> В этом смысле связь с православной религиозностью восстанавливается необычным образом. Стихотворение имеет аналогическую функцию: поэзия становится как бы иконой Невидимого, но в слове присутствующего Бога. Последняя строка стихотворения «Поминальная свеча» может быть прочтена как выражение одновременно и безутешной грусти, и обоснованной надежды.

---

<sup>26</sup> Елена Шварц определяет поэзию как «орудие» для достижения знания, которого нельзя приобрести рациональным путем: «Они суть посредники между разумом и сверхразумом. Стихотворение как некое орудие, инструмент, с помощью которого добывается знание, не могущее быть обретенным иным путем (там, где логика и философия бессильны). Оно запускается в небеса или куда угодно: под кору дерева, под кожу, и, повинувшись уже не воле своего создателя, а собственной внутренней логике и музыке, прихотливо впиваясь в предмет изучения, добывает образ» (ШВАРЦ Е. Поэтика живого (Allegro moderato). С.273).



## Ольга Седакова: «Чувство насущной необходимости русского Целана». Перевод как опыт расширения сознания

В середине 70-х, в то «глухонемое», по словам Ольги Седаковой, время, она знакомится с творчеством Пауля Целана.<sup>1</sup> Это знакомство переросло во «встречу» двух поэтов в пространстве перевода. В данной статье речь пойдет о переводе как особой форме коммуникации, не подлежащей запретам и цензуре, а также об особенностях проблемы переводимости Пауля Целана.

Целан – послевоенный немецкоязычный поэт, радикально изменивший природу традиционного немецкого поэтического языка, и по сей день остается одной из самых загадочных фигур немецкой литературы. Поиском новых стихотворных форм, которые адекватно отвечали бы на очень непростые вопросы того времени, поэт опровергает утверждение Адорно, что занятие поэзией после Освенцима – бессмысленный и варварский акт.<sup>2</sup> Для Целана неприемлема тенденция послевоенных немецких поэтов уходить в сферу автономного искусства, избегая тем самым ответственности за происходящее в обществе и необходимости на него реагировать.<sup>3</sup>

Культурные достижения общества, взрастившего на своей почве нацистскую ксенофобскую идеологию и приведшего к Шоа, ставятся Целаном под вопрос: пройденный человечеством путь не-человечен. Посткатастрофическая поэзия, по его словам, должна стать трезвей, рассудительней и недоверчивей к прежнему.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> СЕДАКОВА О. Пауль Целан. Заметки переводчика. // Иностранная литература. 2005. №4. <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/4/se-pr.html> (май 2011 г.).

<sup>2</sup> ADORNO Th.W. Kulturkritik und Gesellschaft. // ADORNO Th. W. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Berlin, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1955. С.7-31. Здесь: с.31.

<sup>3</sup> Над искусством Целан ставит «акут <острое ударение, К.М.> современности.» «Можно, несомненно, слово "искусство" читать и так и эдак, по-разному его акцентировать: акут современного, гравис исторического, даже историко-литературного, циркумфлекс – знак протяженности – вечного. У меня нет выбора, я ставлю акут» (ЦЕЛАН П. Меридиан. Речь при вручении премии имени Георга Бюхнера (22 октября 1960 г.), пер. М. Белорусца. // ЦЕЛАН П. Стихотворения. Проза. Письма. Под общей редакцией М. Белорусца. М.: Ad Marginem, 2008. С.422-433. Здесь: с.424).

<sup>4</sup> ЦЕЛАН П. Ответ на опросный лист книжного издательства «Флиinker» (Париж, 1958 г.). Пер. М. Белорусца. // ЦЕЛАН П. Стихотворения. Проза. Письма. С.365-366. Здесь: с.366.

Противопоставляя категории прекрасного и истинного, Целан склоняется к категории истины. Однако проложить путь к истине старыми формами для поэта немислимо.<sup>5</sup> В «Заметках переводчика» Седакова отмечает: «Целан действительно как будто начинает с нуля, с земли, по которой еще не ступала нога Орфея.»<sup>6</sup>

Позиция Целана и его герметично-загадочный язык не бунтарство. Откачиваясь от традиционных форм, поэт стремится сохранить самое существенное в поэзии: свойство находиться в поисках истинного смысла жизни и спрашивать о «последних вещах». Целан отворачивается от искусства как искусственности, от самоупоения поэзии собой, от игры ради самой игры. В своем программном обращении «Меридиан» он призывает человека двигаться в направлении к «свободной от искусства», аутентичной, актуализированной в стихотворении речи, чтобы найти себя заново.<sup>7</sup> Сама же поэзия, как и язык, представляется Целану единственной сферой, в которой человек может заново научиться говорить и ориентироваться в посткатастрофическом мире.<sup>8</sup>

Несмотря на личные утраты, которыми исторические события стигматизировали поэта, творчество Целана обращается к Высшему Началу. Обращение это может быть выдержанным в вопросительном модусе, но оно никак не иронично и не носит характер святотатства. Общей чертой большинства переведенных Седаковой стихотворений является имманентный им момент обращения, который, по словам Целана, заложен в самой природе стихотворения:<sup>9</sup> оно стремится навстречу к другому (будь то мандельштамовский собеседник, или же не определяемый Целаном точнее «другой», «совсем чужой»). В «тайне этой встречи» живет стихотворение и тот, кто создает его.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> «Поскольку в памяти ее <немецкой поэзии, К.М.> самые мрачные вещи, а вокруг всё более чем сомнительно, она, при всем желании продолжать традицию, внутри которой стоит, уже не может говорить на том языке, которого, кажется, до сих пор ждут от нее некоторые расположенные к ней слушатели» (там же).

<sup>6</sup> СЕДАКОВА О. Пауль Целан. Заметки переводчика.

<sup>7</sup> ЦЕЛАН П. Меридиан. С.428.

<sup>8</sup> «Я пытался на этом языке в те и в последующие годы писать стихи. Писать, чтобы говорить, чтобы искать ориентиры, чтобы выяснить, где я нахожусь и куда меня ведет, чтобы как-то наметить для себя действительность» (ЦЕЛАН П. Речь при получении литературной премии вольного ганзейского города Бремен (26 января 1958 г.). Пер. М. Белорусса. // ЦЕЛАН П. Стихотворения. Проза. Письма. С.363-364. Здесь: с.364).

<sup>9</sup> Концепцию диалога как главный поэтический и поэтологический принцип своего творчества Целан разрабатывал, занимаясь интенсивно философией Мартина Бубера и Эммануэля Левинаса. См.: ENCARNAÇÃO G. "Fremde Nähe". Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

<sup>10</sup> «Стихотворение пребывает в одиночестве. Оно одиноко, и оно в пути. Кто его пишет, остается при-данным ему. Но не находится ли стихотворение именно благодаря

## Зачем нужен «русский Целан»?

К моменту знакомства Седаковой с поэзией Целана поэта уже не было в живых. В то время Ольга Седакова еще не знала, в каком именно историческом контексте были написаны эти произведения. Но прямота и искренность слов поэта породили в ней «чувство насущной необходимости русского Целана»<sup>11</sup>.

Словосочетание «насущная необходимость» утверждается в своей вескости, поскольку отсылает нас ассоциативно к вопрошанию о «хлебе насущном». Оно же очень точно характеризует поэтическое кредо Седаковой: в облики средневекового анонимного автора поэт видит себя посредником между землей и небом. Стихотворения ее – среда, в которой творящая воля пишет и проявляет себя:

Несчастен, <...>  
кто делает дело и думает, что он его делает,  
а не воздух и луч им водят,  
как кисточкой, бабочкой, пчелой.<sup>12</sup>

Поэт лишь открывает языковые затворки, чтобы стало возможно хотя бы «в скобках», по словам Седаковой, увидеть «свет», заглянуть в «заполярье без конца»<sup>13</sup>. Стихотворение Седаковой живет в ожидании соприкосновения с иным, высшим, имя которого современный человек не всегда в силах произнести.<sup>14</sup>

В период знакомства с творчеством Целана Ольга Седакова, poeta doctus, принадлежала ко «второй культуре», к «библиотечной эмиграции», точнее к кругу академического авангарда, в котором мандельштамовская «тоска по мировой культуре» преодолевалась активным ее освоением. На мрач-

---

этому, уже здесь в ситуации встречи – *в таинстве встречи?*» (ЦЕЛАН П. Меридиан. С.430. Курсив Целана).

<sup>11</sup> СЕДАКОВА О. Пауль Целан. Заметки переводчика.

<sup>12</sup> СЕДАКОВА О. Китайское путешествие. // СЕДАКОВА О. Стихи. Проза. В двух томах. М.: «Эн Эф Кью/Ту Принт», 2001. Т.1. С.268-286. Здесь: с.277.

<sup>13</sup> СЕДАКОВА О. Кода; Пятые стансы. De arte poetica. // СЕДАКОВА О. Стихи. Проза. Т.1. С.235; 248-250. Здесь: с.248.

<sup>14</sup> О непростой задаче определения характера творчества Седаковой пишет В. Полухина: "Her name is regarded by many as being synonymous with religious poetry, but she herself avoids that term because Christianity for her is not only a cultural, generative principle; <...>; it can also be radical, a rejection of the world and all its cultures. Her poetry is metaphysically and theologically thought-provoking and is demonstration of the beauty of faith" (ПОЛУХИНА В. Confirm Not To This Age: An Interview with Ol'ga Sedakova. // Reconstructing the Canon: Russian Writing in the 1980s. Ed. by Arnold Mc Millin. Amsterdam: Harwood Academic Publ., 2000. С.33-77. Здесь: с.33).



ную действительность смотрели «отстраненны<м> взгляд<ом>», взглядом «откуда-то с Луны»<sup>15</sup>.

В основе творчества Седаковой лежала и лежит интенсивная рецепция культурного наследия, а не экспериментально-концептуальная игра. Кому-то может показаться, что разговор ее о кузнечиках и сверчках уже не актуален, что он изжил себя.<sup>16</sup> Но поэзия Седаковой никакой не анахронизм; она более чем «со-временна»: быть современной значит не плыть по течению, а чутко воспринимать нужды и вопросы данного времени и проникаться ими. В советском обществе притворно мирного периода не было принято смотреть правде в глаза. В этом обществе, по словам Седаковой, лелеялась «традиция ритуального забвения того, что стыдно и неприятно»<sup>17</sup>. Именно откровенность, искренность целановского слова надо было воспроизвести по-русски.

О своем восприятии творчества Целана Седакова пишет:

И вот, наконец, поэт, который не снизил рокового напряжения модернизма, – поэт который, не колеблясь, обращался к миру с невозможным будто бы уже гимническим "о!" <...> и при этом звучал в гораздо более близком нам воздухе. <...> Поэтому-то он был насущно необходим.<sup>18</sup>

Долгое время Седакова печаталась лишь в самиздате, изредка публиковались ее переводы Клоделя, Рильке и т.д. Несмотря на свои сомнения в том, что до широкой публики донести переводы Целана ей удастся, Седакова уверена в необходимости этих переводов для русской культуры. По мнению поэта, работа с языком и над языком не остается бесплодной, так как язык отождествляется с «творящей силой», *energeia*, которая на ходу создает и создается.<sup>19</sup> Следовательно, в работе над языком поэт открывает

<sup>15</sup> СЕДАКОВА О. В Гераклитову реку второй раз не войдешь. // <http://www.sedakova.Narod.ru/artc/a2.htm> (май 2011 г.).

<sup>16</sup> СЕДАКОВА О. Кузнечик и сверчок; Кода. // СЕДАКОВА О. Стихи. Проза. Т.1. С.189-190. Здесь: с.235.

<sup>17</sup> СЕДАКОВА О. О времени. О традиции. Об игре. О писанном и неписанном праве. Четыре ответа К.Б.Сигову. // СЕДАКОВА О. Стихи. Проза. Т.1. С.223-256. Здесь: с.231.

<sup>18</sup> СЕДАКОВА О. Пауль Целан. Заметки переводчика.

<sup>19</sup> СЕДАКОВА О. О времени. О традиции. Об игре. О писанном и неписанном праве. Четыре ответа К.Б.Сигову. С.233.

Ольга Седакова не раз обращается в своих эссе и очерках к философии языка В. фон Гумбольта. О том, что язык содействует формированию сознания, Седакова пишет, например, в эссе «Мужество и после него. Заметки переводчика»: «Нужно заметить, что русский язык не подготовил поля для этической мысли. <...> Я имею в виду не то чтобы отсутствие каких-то развернутых систем, но простую пустоту в словаре на месте "главного, общего морального свойства". <...> Немота общенародного языка в этих темах составляет мучение переводчика любых моральных сочинений» (СЕДАКОВА О. Стихи. Проза. Т.П. С.286-311. Здесь: с.291).

пространство, в котором то, чего в нашем восприятии не было до сих пор, может проявиться. Оно может внедриться, прижиться в языке, в сознании.

Седакова определяет задачу поэта следующим образом: «Гид и переводчик с языка молчания – вот и вся роль Поэта»<sup>20</sup>. «Язык молчания» – это та область, в которой создаются доязыковые образы. «Разреши мне назад, / в тишину, где задуманы вещи», – так звучит вопрошание лирического «я» в стихотворении «Неужели, Мария...».<sup>21</sup>

### *Несколько слов о «задаче переводчика»*

В поэтике Седаковой, для которой уже само словесное творчество подобно переводу неких доязыковых образов, трансфер из одного языка в другой не представляет собой утопическую затею.

Схожую мысль развивает Вальтер Беньямин в эссе «Задача переводчика» (1923 г.), которое послужит нам теоретической основой для дальнейшего анализа. Ссылка на Беньямина объясняется не только тем фактом, что Целан был большим ценителем Беньямина,<sup>22</sup> но в первую очередь значимостью этого эссе для теории перевода.<sup>23</sup> В своем эссе Беньямин отказывается от традиционных оценочных критериев перевода (например, верность оригиналу, стремление создать эквивалент оригинала), подчеркивая их относительный характер. Вместо этого он предлагает новый подход к переводу, считая главной задачей переводчика осознание влияния перевода на собственный язык.

В концепции Беньямина перевод совершается не только между двумя языками, в игру втягивается и третья величина – метаязык, чистый язык (у Беньямина это язык истины, теологическая величина), в котором существуют доязыковые образы. Так как в каждом языке образ реализуется по-своему и не полностью, то в процессе перевода штрихи к образу дополняют друг друга. Благодаря переводам истинный образ становится более

В стихотворении «Памяти поэта» Седакова затрагивает проблему взаимосвязи языка и коллективного сознания: «Смерть – нерусское слово. / Как там Пауль писал? / Смерть – немецкое слово, / но русское слово – тюрьма» (СЕДАКОВА О. Стихи. Проза. Т. I. С.317-322. Здесь: с.319).

<sup>20</sup> СЕДАКОВА О. Чтобы речь стала твоей речью. Беседа с Валентиной Полухиной. // СЕДАКОВА О. Стихи. Проза. Т. II. С.862-935. Здесь: с.884.

<sup>21</sup> СЕДАКОВА О. Стихи. Проза. Т. I. С.379.

<sup>22</sup> См. : DOGA U. "Port Vou – deutsch?" Paul Celan liest Walter Benjamin. Aachen 2009.

<sup>23</sup> Игорь Шайтанов оценивает эссе Беньямина следующим образом: «Это водораздел — до и после Беньямина (или, точнее, до и после времени, когда Беньямин был прочитан и понят), сместившего понимание задач и критерии оценки» (ШАЙТАНОВ И. Переводим ли Пушкин? Перевод как компаративная проблема. // Вопросы литературы. 2009. №2. С.5-26. Здесь: с.6).

доступным. В нашем случае важны два существенных высказывания Бенямина. Первое – то, что Бенямин определяет в качестве главной задачи переводчика воздействие его перевода на язык перевода (*Zielsprache*), т.е. возможность расширения рамок языка. Чувство ответственности переводчика по отношению к собственному языку. И второе: предпочтение Бенямином буквалистского перевода, как парадоксально бы это не звучало. Переводчик должен стараться сохранить именно непохожее, иное. В переводе должно быть воспроизведено то, *каким* способом общий для всех прообраз смог реализоваться в оригинале. Принятие чужеродного и попытка внедрения его на новой почве приводит язык в движение.<sup>24</sup>

В нашем конкретном случае важно отметить своеобразность перевода, который создается поэтом и представляет собой результат интенсивного «разговора» двух авторов в процессе перевода.

Занятие переводом – это однозначно обращение к другому и, хотя бы на время, уход от себя. Переводу свойственно измерять пространство между «мною» и «тобой» и пытаться преодолеть это разделяющее пространство. В поэтике Целана, проповедующего выход за пределы обыденного и знакомого навстречу другому, неизвестному и инородному, круг замыкается в момент встречи с другим. Освобождаясь от обыденного восприятия себя и окружающего мира, в момент столкновения с другим, чужеродным, становится ощутимо свое истинное «я».<sup>25</sup> Таким образом, перевод способствует осознанию своих собственных границ, осознанию возможности перерасти себя, расширяя опыт.

В переводе актуализируется то, что уже было. В 60-е годы сам Целан «воскресил» своими переводами запрещенного на родине и еще не очень известного в Европе Осипа Мандельштама, которого он считал своим *alter ego*. В «Заметках переводчика» Ольга Седакова рассказывает, что именно мандельштамовское слово она пыталась подыскать для стихотворений Целана. И несмотря на то, что у Целана и Седаковой разные точки отсчета, почва для перевода все-таки благодатная. В «Разговоре о Данте» Мандельштам, будто бы заглядывая в будущее, описывает слово, которое

<sup>24</sup> BENJAMIN W. Die Aufgabe des Übersetzers. // BENJAMIN W. Ausgewählte Schriften. Bd. 1: Illuminationen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1977. С.50-62. Здесь: с.61.

<sup>25</sup> Это циркулярное движение, которое подразумевает ход в направлении к другому, встречу с иным и возвращение к исходной точке, Целан демонстрирует в своей речи «Меридиан». Его идея перекликается с буберовской мыслью о том, что «Ты», т.е. другой – обязательное условие для появления «Я». Бубер пишет: "Ich werde am Du; Ich werdend spreche ich Du"; "Der Mensch wird am Du zum Ich" (BUBER M. Ich und Du. Heidelberg: Schneider, 1977. С.18 и 37). В поэтике Целана встреча с иным, с другим не приводит к полному слиянию сторон, которое означало бы потерю идентичности той или иной стороны: «Ich bin du, wenn ich ich bin». Цитируется строка из стихотворения Целана "Lob der Ferne". CELAN P. Lob der Ferne. // CELAN P. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. Том I. С.33.

будет характерным для Целана: оно является «пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»<sup>26</sup>.

*«Псалом» Целана – в ожидании встречи*

Ольга Седакова перевела около сорока стихотворений Целана из разных периодов его творчества. Рассказывая о процессе перевода, она отмечает, что «важно представить себе личность», но не как биографическую личность, а человека «в состоянии говорения, <...> почувствовать его почти физическую природу, вроде "холодно" – "горячо". Это дает только сам текст.» Лишь после этого возможно создать «звуковой портрет» поэта.<sup>27</sup> Такого внимания к поэзии требовал и Целан, восклицая: "Aber das Gedicht spricht ja!" («Стих ведь говорит!») и утверждая, что лишь внимая этой речи, в словах оживает и голос человека.<sup>28</sup>

Сам Целан развивал в своих произведениях интерес к другому человеку: в стихотворениях об этом свидетельствует не только присутствие характерного для Целана личного местоимения «ты», но и синтаксические и смысловые инверсии, которые позволяют проследить в языке, в существенный для Целана момент поворота, движение от себя не только к другому человеку, но и к истинному «я». Этот аспект целановских стихотворений отвечает на вопросы о творчестве самой Седаковой, которая критически определяет тенденцию данного времени: не ставить больше вопросов о высшем смысле, а предаваться «бытованию». Она отмечает присущий современному человеку страх «потерять себя» в физическом плане, который не допускает возможности «предаться чему-нибудь вне себя»<sup>29</sup>. Творчество же Целана с его поиском емкого слова, которое вместило бы и горе, и память о катастрофе, но стремилось бы навстречу к еще не определенному, не знакомому, еще не обозначенному, Седакова описывает следующим образом: Это «страстные упражнения в некоей новой науке: науке невозможной, но предельно необходимой встречи. Наука ожидания и провокации такой встречи, вызов.»<sup>30</sup>

<sup>26</sup> МАНДЕЛЬШТАМ О. Разговор о Данте. // МАНДЕЛЬШТАМ О. Собрание сочинений в четырех томах. Под ред. проф. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. М.: «Терра», 1991. Том второй. Проза. С.363-413. Здесь: с.374.

<sup>27</sup> Седакова в беседе с Е. Калашниковой, см. СЕДАКОВА О. «Для того, чтобы перевести одно стихотворение поэта...». // [http://old.russ.ru/krug/20020228\\_kalash.html](http://old.russ.ru/krug/20020228_kalash.html) (май 2011 г.).

<sup>28</sup> ЦЕЛАН П. Меридиан. Речь при вручении премии имени города Георга Бюхнера (22 октября 1960 г.). С.429.

<sup>29</sup> СЕДАКОВА О. Мужество и после него. Заметки переводчика. // СЕДАКОВА О. Стихи. Проза. Т. II. С.286-310. Здесь: с.307.

<sup>30</sup> СЕДАКОВА О. Пауль Целан. Заметки переводчика.

Лишь учитывая диалогический характер творчества Целана, возможно воспроизвести в переводе смысл «Псалма», стихотворения, вошедшего в сборник «Роза Никому» (1963), посвященный памяти Осипа Мандельштама.

Псалом этот – никакой не Анти-Псалом. Было бы неверно трактовать это стихотворение Целана лишь как результат интертекстуальной игры.<sup>31</sup> Невозможность, а одновременно и необходимость обращения к Высшему началу – идея стиха. Эта амбивалентность, присущая самой идее, реализуется в конфликте простой формы стиха с его многосмысловыми слоями, в уходе от однозначности. В переводе Седаковой «Псалом» звучит так:<sup>32</sup>

*Псалом*

Некому замесить нас опять из земли и глины,  
некому заклясть наш прах.  
Некому.  
Слава тебе, Никто.  
Ради тебя мы хотим  
цвести.  
Тебе  
навстречу.  
Ничем  
были мы, остаемся, будем  
и впредь, расцветая:  
Из Ничего –  
Никому – роза.  
Вот  
пестик ее сердечно-святой,  
тычинки небесно-пустые,  
красный венец  
из пурпурного слова, которое мы пропели  
поверх, о, поверх  
терний.

*Psalm*

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
niemand bespricht unsern Staub.  
Niemand.  
Gelobt seist du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
wir blühen.  
Dir  
entgegen.  
Ein Nichts  
waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose.  
Mit  
dem Griffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelswüst,  
der Krone rot  
vom Purpurwort, das wir sangen  
über, o über  
dem Dorn.

<sup>31</sup> Несомненно то, что материя «Псалма» соткана из интертекстуальных, в первую очередь, библейских аллюзий. В «Псалме» Целан также парафразирует надгробную надпись Р.М. Рильке "Rose, oh reiner Widerspruch, Lust, / Niemandes Schlaf zu sein unter so viel / Lidern". Вопреки пассивной позиции поэзии (желание быть сном), которая выражается в словах Рильке, роза Целана в «Псалме» стремится расцвести. Роза, главный поэтический образ «Псалма», не только расцветает, но и цветет навстречу кому-то. Этим Целан полемизирует с Готфридом Бенном, который считал, что поэзия по своей природе монолична и ни к кому не обращена.

См. LÜTZ J. "Der Schmerz schläft bei den Worten". Freigesetzte Worte, freigesetzte Zeit. Paul Celan als Übersetzer. // POETIK DER TRANSFORMATION. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt. Hrsg. v. A. Bodenheimer u. Sh. Sandbank. Tübingen: de Gryter, 1999. С.22-54. Здесь: с.25.

<sup>32</sup> СЕДАКОВА О. Стихи. Проза. Т. I. С.525.

Помимо ощущения обездоленности человека в современном мире, ясно определяется и задача человека, который, осознав, что извне ждать помощи не приходится, должен сам заново вылепить себя, т.е. родиться. Но быть и жить не в форме бытования, а в модусе: «Ради тебя мы хотим цвести. Тебе навстречу».

Неоднозначность высказывания видна в оригинале яснее: так как немецкий язык не знает двойного отрицания, возможно прочтение строк и в позитивном смысле, т.е.: Никто замесит нас из земли и глины. Никто заклянет наш прах. Никто. Слово "Niemand" («Никто») подчеркивается своей анафорической ролью в тексте. Графически оно выделяется тем, что написано с прописной буквы, как бы заменяя имя, которое человек в данный момент не в силах произнести, но стремится заново обнаружить. В то же время отрицательное местоимение не теряет своей негативной коннотации.<sup>33</sup> В этой семантической открытости и многозначности невозможность сосуществует с вероятностью того, что соприкосновение с творящей волей (как в момент сотворения) может повториться. В переводе Седакова передает этот существенный момент, избегая свойственного для русского языка двойного отрицания и ставя отрицательное местоимение *некого* в дательный падеж, тем самым реализуя момент обращения, присущий и оригиналу, и дательному падежу. Седакова не подгоняет смысл под нормы русского языка, сохраняя главный образ стихотворения: колебание между отрицанием и принятием.<sup>34</sup> Это двусмысленное высказывание не воспроизводится, например, в переводе известного литератора и переводчика Виктора Топорова, который придает смыслу стихотворения однозначную негативность.<sup>35</sup> Звучит это так:

Никто нас не вылепит больше из глины, никто.

Никто не хранит наш прах.

Никто.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Тимоти Бахти подчеркивает типичный для целановского слова парадокс «постоянного непостоянства». ВАНТИ Т. Das Paradox buchstabieren: Stil und Aussage in Paul Celans EINMAL. // DIE ZEITLICHKEIT DES ETHOS. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans. Hrsg. v. U. Wergin u. M.J. Schäfer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. С.19-29. Здесь: с.21.

<sup>34</sup> Журнал «Иностранная литература» (1999. №12) опубликовал девять русских переводов стихотворения Целана «Псалом». Ни один из этих переводов (за исключением перевода Седаковой) не избегает двойного отрицания. См. <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/12/celan.html> (май 2011 г.).

<sup>35</sup> Виктор Топоров печатается с 1972 г. как поэт-переводчик и критик зарубежной и русской современной литературы. Его перу принадлежат переводы И.В. Гёте, Кл. Брентано, Р.М. Рильке, П. Целана, Дж. Донна, Дж. Байрона, У. Блейка, Э.А. По, Т.С. Елиота, У.Х. Одена, Р. Фроста и др.

<sup>36</sup> Перевод «Псалма» Виктора Топорова цитируется по журналу «Иностранная литература» (1974. №5. С.110).

Трудно сказать, не продиктовано ли такое толкование «Псалма» в переводе Топорова официальной идеологией страны, борющейся в то время с любой религиозно-метафизически окрашенной мыслью. Однако не исключено и влияние официальной идеологии на этот перевод, так как он был напечатан в журнале «Иностранная литература» в 1974 г., когда существовала советская цензура.

Именно уход от однозначности и догматичности бытового языка рассматривается Целаном как обязательное условие поэзии после Освенцима. Стремление Целана создать языковую среду, в которой правда смогла бы проявиться без искажений, конечно, было утопией. Понимая это, Целан сознательно пользуется так называемыми «теньвыми словами» ("Schattenwörter")<sup>37</sup>. Они несут в себе и свет, и темноту; несут в себе информацию об очертании вещи и одновременно стирают эти контуры. Эти слова стараются охватить явление или предмет со всех возможных сторон, чтобы избежать предвзятости. Неологизмы, сложные слова как раз и оказываются часто этими «теньвыми словами». Они есть то неповторимое, правдивое, единичное явление в языке Целана, которое при малейшей попытке перевести его в логический код рассыпается на банальные частицы без смысла. И даже в немецком языке, который любит соединять слова в новые сочетания, необычные неологизмы Целана вызывают отчуждение, изумление, прерывают поток привычного восприятия. В переводе Целана важно не упрощать эти слова, не сводить их к банальности. «Роза никому» должна оставаться такой, как в переводе Седаковой:

Вот  
пестик ее сердечно-святой,  
тычинки небесно-пустые,  
красный венец  
из пурпурного слова, которое мы пропели  
поверх, о, поверх  
терний.

Удачный перевод должен избежать того, чтобы «роза» из «Псалма» рассыпалась на слова, которые, по Мандельштаму, похожи на «долбеж, вколачивание готовых гвоздей – именуемых "культурно-поэтическими" образами»<sup>38</sup>.

Перевод Виктора Топорова лишает образ розы его открытой семантики, при этом смысл не становится понятнее, а образ превращается в китч:

Наш  
светлый грифель души  
в пыльных пустых небесах

<sup>37</sup> MENNINGHAUS W. Paul Celan. Magie der Form. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980. С.177.

См. стихотворение Целана "Sprich auch du". «Говори – но Нет не отделяй от Да, / Придай слову своему смысл: / дай ему тень» (Пер. М. Белорусца. ЦЕЛАН П. Стихотворения. Проза. Письма. С.71).

<sup>38</sup> МАНДЕЛЬШТАМ О. Разговор о Данте. С.364.

выводит  
пурпурную нить песни  
над терниями,  
над шипами.

Благодаря буквальному и чуткому переводу Седаковой неологизмов Целана, и в русском языке стало возможно следовать за кем-то по «зерноступням в твой сон», идти дальше «по соннотропе», чтобы срезать дерн «на сердцесклоне / наутро». Или же – удивиться «говорящей, краснопепельно-мощной колбе»<sup>39</sup>.

Буквальность – залог того, что аутентичность сохраняется. Не приглаживая и не прихорашивая загадочно-странный язык Целана, Седакова при переводе прививает русскому языку нечто чужеродное, тем самым расширяя его границы.

Лишь внимательно прислушиваясь к иному и непохожему, можно ощутить в стихотворении речь человека, его неповторимый голос и, как пишет Целан, почувствовать его «образ» и «дыхание».<sup>40</sup> Это и есть для него встреча со стихотворением. И тогда темные, непонятные, странные слова начинают раскрывать свой смысл собеседнику. И можно согласиться с Ольгой Седаковой, что «искусство это то, что освежает сознание, а не наоборот»<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Из стихотворений Целана «Ирландское» и «Coagula» в переводе О. Седаковой. // ЦЕЛАН П. Стихотворения. Проза. Письма. С.230 и 218.

<sup>40</sup> ЦЕЛАН П. Меридиан. С.427.

<sup>41</sup> СЕДАКОВА О. «В Гераклитову реку второй раз не войдешь.» // <http://www.sedakova.narod.ru/artc/a2.htm> (май 2011 г.).





Ольга Табачникова (Бат)

**Под сенью Бродского  
(О поэзии Татьяны Вольтской  
в контексте предшественников)<sup>1</sup>**

Татьяна Вольтская<sup>2</sup> – современный поэт, серьезно относящийся к слову и уважающий классическую традицию. Цель данной статьи – выявить магистральные направления в поэзии Вольтской, ее место в современном стихосложении, а также проследить ее поэтическую родословную.

*Отрезвляющая интонация как знак времени*

История 20-го века, в особенности история российская, исчерпала кредит доверия к слову, тем более к слову пафосному. Романтическое мировоззрение выжило только в той мере, в какой оно охлаждено трезвостью. Собственно, только в такой форме оно продолжает существовать, и это и есть, по сути, тот островок, на который отеснилось лирически напряженное слово. С другой стороны возвышенность чувств всегда несовместима с жестокостью бытия, всегда является уязвимой. Не потому ли поэзия 20-го века сдвинулась от пафоса, скомпрометировавшего себя историей, в сторону отрезвляющей интонации, даже в сторону иронии?

Ирония – она служит ему щитом.

И можно себе представить, как этот щит

Шатается под ударами и трещит.<sup>3</sup>

написал Юрий Левитанский в своем знаменитом стихотворении «Иронический человек» (1970).

---

<sup>1</sup> Статья основана на докладе, сделанном в 2005 году на конференции, проходившей в университете г. Бата (Великобритания), по современной русскоязычной женской литературе. Печатается с сокращениями и изменениями. Английский вариант статьи выйдет в сборнике трудов конференции, который готовится к публикации.

<sup>2</sup> Для ознакомления с биографией поэтессы см. <http://magazines.russ.ru/authors/v/voltskaia/>. См. также предисловие к сборнику «Цикада», переведенному на английский: LYGO E. «Introduction» в книге VOLTSKAIA T. Cicada. Selected Poetry & Prose. Translated by E. Lygo, with additional translations by C. Kelly. (С биографическими данными и анализом поэзии Вольтской.) Tarsset / Northumberland: Bloodaxe Books, 2006. С.10-16.

<sup>3</sup> ЛЕВИТАНСКИЙ Ю. «Иронический человек», в его книге «Когда-нибудь после меня». Сост. И. Машковская. М.: Х.Г.С., 1998. С.159.

Эту отрезвляющую интонацию, в пределе имеющую цинизм «как форму отчаяния», в окончательном виде задал современной русской поэзии Иосиф Бродский.<sup>4</sup> И это именно его тень так ощутимо легла на строки подавляющего большинства молодых поэтов.<sup>5</sup> И хотя этой тенью им диктуется новая музыка, но и задача у них значительно усложняется, ибо оглядка способна превратить их стихи в окаменелость, в слепок с чужого голоса.

Татьяна Вольтская принадлежит к числу тех, чье мастерство достаточно высокого уровня, чтобы иметь свою собственную дикцию. Именно поэтому влияние Бродского не размывает, а укрепляет ее поэтическую индивидуальность, и именно поэтому она может позволить себе изредка балансировать в опасной близости от подражания, никогда, однако, не заходя в его пределы, не ступая за грань.

Что касается слёз, природа их такова,  
 Что они, соскальзывая с рукава,  
 Превращаются чаще всего в слова,

<sup>4</sup> Бродского нередко обвиняли в цинизме. Например, Юрий Колкер считает, что «в сниженной речи и образности проступает его слабость», имея в виду употребление Бродским ненормативной лексики и образов грубой сексуальности (КОЛКЕР Ю. Несколько наблюдений о стихах Иосифа Бродского (1987). // <http://yuri-kolker-up-to-date.narod.ru/articles/Brodsky.htm>; январь 2012 г.). В то же время Майя Туровская подчеркивает роль времени и ту дань, которую поэт принес сексуальной революции, когда изящная словесность перестала быть такой уж изящной, поскольку впитала в себя все: «от обезумевшей, головокружительной лирики разлуки до обертонов желчного цинизма» (ТУРОВСКАЯ М. О Чехове и Бродском. // Зарубежные записки. 2009. №20. <http://magazines.russ.ru/zz/2009/20/tu13.html>; январь 2012 г.). Сама же формулировка «цинизм – это только форма отчаяния» является перифразом из Бродского «Снобизм? Но он лишь форма отчаяния» (БРОДСКИЙ И. Путешествие в Стамбул, в книге «Сочинения Иосифа Бродского». Ред.: Я.А. Гордон. СПб.: Пушкинский Фонд, 1999. Том V, С.288. Далее: СИБ).

<sup>5</sup> См., например, интервью, взятое Галиной Юзефович у Виктора Кулле (Российская Газета. 24.05.2005. Федеральный выпуск №3777): «Бродский оказал такое влияние на современную русскую поэзию, да и литературу вообще, что сегодня количество авторов, пишущих "под Бродского" просто не поддается исчислению. Вообще, несмотря на то, что со смерти Иосифа Александровича прошло десять лет, им по-прежнему буквально дышит вся наша сегодняшняя литература», и ответ Кулле: «<...> то обстоятельство, что вся наша сегодняшняя поэзия настояна на Бродском, – это некая данность, обсуждать оправданность которой бессмысленно. Он попросту стал лингвистической реальностью, в которой все мы существуем. <...> Я очень люблю высказывание поэта Михаила Айзенберга о Всеволоде Некрасове: "Он произвел в нашей поэзии революцию настолько бескровную, что ее никто не заметил". То же самое можно сказать и о Бродском – он действительно радикально трансформировал наши представления о русском стихе, и потому любой, кто сегодня берется писать стихи по-русски, просто-таки обязан переболеть Бродским, как корью. Это чрезвычайно полезно и без этого нельзя идти дальше».

Пронся прозрачные воды гласных  
Над камнями согласных. Шуршит трава.<sup>6</sup>

или

Лик твой – враг твой, ибо часы идут,  
Осаждая лицо твоё, как редут,  
И, целуясь на ночь, в те же глаза с утра  
Нельзя, словно в ту же реку, – et cetera.<sup>7</sup>

Здесь Бродский слышится отчетливо и явно – и в философской интонации, и в аналитической стилистике, и в «научности» речевых оборотов, и в монотонности, скрывающей внутреннее напряжение – но это для Вольтской скорее исключение. Чаше с Бродским идет не столь явная переключка, как, например, в строках:

Чем ты больше горя причиняешь мне,  
Тем ты мне дороже, но чем больше я  
Горя приношу тебе, тем ты темней,  
Молчаливей делаешься <...>,<sup>8</sup>

читая которые, невольно вспоминаешь «Как жаль, что тем, чем стало для меня / твоё существование, не стало / моё существование для тебя».<sup>9</sup>

И, однако, Вольтская никогда не поет с чужого голоса – у нее есть свой, в котором влияние Бродского – это скорее дух, генезис, корневая память – а не собственно форма и содержание, которые у Вольтской вполне самостоятельны и глубоко выстраданы.

### *Автобиографичность и лирическое ядро*

Стержень поэзии Вольтской безусловно лирический. Название одного из ее стихотворных циклов: «Песни любви» можно обобщить на ее творчество в целом, ибо ее поэтическая речь прямо или опосредованно вдохновляется любовью, и более того, лирическая героиня Вольтской не только отдает себе отчет в таком положении вещей, но и категорически настаивает на нем: «Если речь к тебе не обращена, / То она, конечно, обречена».<sup>10</sup> Таким образом, словно по завету Чехова, главный фокус у Вольтской всецело сосредоточен на двух действующих лицах – это Она и Он.

<sup>6</sup> Вольтская Т. «Отражения», в ее сборнике: Цикада: стихотворения. СПб.: Феникс, 2002. С.83. Далее: Ц.

<sup>7</sup> Там же. С.84.

<sup>8</sup> Вольтская Т. Алфавит. // Звезда. 2003. №11. С.3-7. Здесь: с.7.

<sup>9</sup> Бродский И. Postscriptum. // СИБ 1997, Т.II. С.209.

<sup>10</sup> Вольтская Т. «Я хочу сказать, что кожа твоя смугла...» из цикла «Горопливые сны». // Новый Мир. 2004. №3. С.86-87.

Конечно, отождествлять лирическую героиню с поэтессой можно лишь с исключительной осторожностью, в силу присущей искусству увеличительной способности, которая грешит против правды земной в пользу правды художественной или, если угодно, небесной. Об этом много сказано, в частности Бродским же.<sup>11</sup> И тем не менее автобиографичность лирики Вольтской не вызывает сомнений. Ее короткое и далеко не самое сильное художественно стихотворение с концовкой «Любовь мой щит – на нём и принесут» мне представляется безусловно программным. И эта ее фундаментальная позиция обобщается самой же поэтессой, приобретая качественно иной масштаб, выходящий далеко за рамки любовной лирики как жанра:

О чем бы ни писал поэт, он всегда пишет только о любви. Стихов не о любви не бывает. Бодлеровская «Падаль» – все равно о ней же. Потому что выражение ненависти – лишь молчание, лишь уничтожение, забвение, черный квадрат, а всякое пристальное взглядывание в предмет, всякое внимание к деталям, к мельчайшей и недостойнейшей частице мира – это выражение любви.<sup>12</sup>

В повести «Школьный вальс, или Энергия стыда» Фазиль Искандер высказывает догадку, почему в детстве его, как и весь их класс, так завораживало чтение «Капитанской дочки»: это было «торжество преданности», «пир преданности», который Пушкин устроил себе в образе Савельича и многих других героев.<sup>13</sup> Подобное ощущение оставляет и лирика Татьяны Вольтской – это праздник верности и преданности – праздник, несмотря на трагизм ситуации, ею описываемой. Мир ее лирической героини с поразительной для современности сосредоточенностью вращается вокруг одного солнца:

И когда на тебя глаза  
Подниму – понимаю: так – ни на кого нельзя,  
Кроме Него, – и опускаю сразу.<sup>14</sup>

или

То, что я говорю тебе, – грех,  
Ибо заповедь первую

<sup>11</sup> Например, ключевое отличие искусства от действительности так определяется Бродским: «в искусстве достижима – благодаря свойствам самого материала – та степень лиризма, физического эквивалента которому в реальном мире не существует» (Бродский И. Поэт и проза. // СИБ 1999. Т.V. С.133).

<sup>12</sup> ВОЛЬТСКАЯ Т. На развалинах нашего Рима. // Новый Мир. 1995. №12. С.57-70. Здесь: с.65.

<sup>13</sup> ИСКАНДЕР Ф. Школьный вальс, или Энергия стыда. В его книге: Кролики и удавы. Проза последних лет. М.: Книжная палата, 1988. С.256-257.

<sup>14</sup> ВОЛЬТСКАЯ Т. «Бог – это ревность...» (Ц 111).

Нарушает, – и ревность Отца  
Надо мною <...><sup>15</sup>

Это же чувство ответственно за рождение поэтической речи:

Я, с губ твоих сорвавшись, стала словом;<sup>16</sup>

<...> Везде, везде отсутствие твоё,  
Как бог влюблённый, гонится за мною,  
Меня при жизни превращая в речь.  
Отсутствие твоё – мой Аполлон:  
Спасаясь от него, я обрастаю  
Словами, словно листьями <...><sup>17</sup>

Вынимая сердце, чиня положенные увечья,  
Наделяя меня – сам не желая – речью.<sup>18</sup>

Возможно, это недвусмысленное ощущение себя – и как личности, и как поэта – только в контексте отношений с любимым человеком – черта специфически женская, хотя если убрать слово «только», то она безусловно присуща любовной лирике вообще. Ведь и у Бродского есть столь памятное «Я любил тебя больше, чем ангелов и Самого»<sup>19</sup> или «Я был только тем, / чего ты касалась ладонью, / над чем в глухую, воронью / ночь склоняла чело»,<sup>20</sup> но у него есть еще и бесконечное полотно Вселенной, в которой становится речью все, что проходит через зрачок, в которой речь – это воздух и способ существования: «Холод меня воспитал и вложил перо / в пальцы, чтоб их согреть в горсти».<sup>21</sup>

У Вольтской осознанная, если не сознательная, узость тематических рамок – или, точнее, центрированность ее поэзии вокруг любовной лирики, от которой она, если и удаляется, то не линейно, а скорее расширяя круги, в конечном счете является болевой точкой:

Кроме черт дорогого лица  
Ничего-то не вижу я.

Кабы гнев на тебя не навлечь –  
Я одна виноватая.  
И воды умудрённая речь,  
И листвы – простоватая  
Твёрдо знают, кому этот вздох

<sup>15</sup> Вольтская Т. «Как придется виниться во всех...» (Ц 134).

<sup>16</sup> Вольтская Т. «Болота и картофельные грядки...» (Ц 37).

<sup>17</sup> Вольтская Т. «О природе богов» (Ц 21).

<sup>18</sup> Вольтская Т. «Vita Nuova» (Ц 108).

<sup>19</sup> Бродский И. «Ниоткуда с любовью...», в книге «Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы», в 2-х томах. Минск: Эридан, 1992. Том I. С.452. Далее: ФВ.

<sup>20</sup> Бродский И. «Я был только тем...» (ФВ I, 465).

<sup>21</sup> Бродский И. «Север крошит металл...» (ФВ I, 311).

Брошен в сумерки утлые,  
В забытья лепеча: «Ты – мой Бог!»,  
Я одна перепутала.<sup>22</sup>

### «Монотеизм»

Вообще монотеизм в обобщенном смысле можно было бы назвать отличительной чертой Вольтской-поэта. Ибо жизнь для нее, образно говоря, – это теорема о существовании и единственности. Безусловной, безоговорочной единственности любимого человека соответствует у Вольтской и единственность Поэта, превращающая это слово в имя собственное, образ которого на бумаге – с заглавной буквы. «Нам голос был», – говорит Вольтская, – «Он был среди нас, в нас, и мы лишились его, кажется, даже не понимая, чего мы лишились за наши грехи. <...> не видеть своего единственного поэта, не дышать с ним одним воздухом, не сказать ему о своей любви. <...> Единственная настоящая трагедия – <...> разлука <...> случилась с нами, глядящими за океан <...> из зимы, кажущейся вечной, потому что с нами нет нашего поэта».<sup>23</sup> И ее поэтическое к нему обращение: «Стихи на возможный приезд Бродского» – вполне соразмерны адресату и являют один из ее шедевров, одну из вершин ее творчества:

Не приходи сюда. Нас нет, Орфей.  
Не вызвать нас, подобно Эвридике.  
Мы только тени от строки твоей.  
Снег падает. И лица наши дики.<sup>24</sup>

Возвращаясь к основной теме Вольтской – ее любовной лирике, – не следует, наверное, забывать и того, что «монотеистичность» сознания, близорукость влюбленного – это еще и другое видение, другой способ чувствовать и воспринимать мир, и если и есть в нем зашоренность, то она во многом уравновешивается интенсивностью и глубиной этого узконаправленного взгляда. Более того, у всеобъемлющего чувства в определенном смысле бинарный эффект: тот, кто выстоял и не разрушился, тот укрепился. И наградой ему – особая зоркость, недостижимая дотоле чуткость – как в строках Окуджавы: «А душа, уж это точно, ежели обожжена, / Справедливей, милосерднее и праведней она».<sup>25</sup>

Главная же утешительная мысль для Вольтской-поэта, которую она не может не осознавать, заключена в словах Бродского о том, что «ведь и лю-

<sup>22</sup> Вольтская Т. «Как придется виниться во всех...» (Ц 134).

<sup>23</sup> Вольтская Т. «На развалинах нашего Рима». // Новый Мир. 1995. №12. С.57-70. Здесь: с.65.

<sup>24</sup> Вольтская Т. «Стихи на возможный приезд Бродского» (Ц 64).

<sup>25</sup> Окуджава Б. «Музыкант играл на скрипке...», в его книге: Чаепитие на Арбате: стихи разных лет. М.: ПАН, 1996. С.406.

бровь сама по себе есть самая элитарная из страстей. Только в контексте культуры она приобретает объемность и перспективу, ибо требует больше места в сознании, чем в постели». <sup>26</sup> И в случае Вольтской это, безусловно, так: именно в контексте культуры разворачивается ее личная драма, превращаясь в поэзию и преображая мир, поднимаясь до библейских сюжетов и мифологических аллюзий.

*Одухотворение пейзажа. Поэтическая преемственность*

И если Бродский одухотворяет натюрморт, предметный мир, <sup>27</sup> то Вольтская, на мой взгляд, одухотворяет пейзаж. Вообще, ее поэзия – это любовная лирика на фоне мира как пейзажа.

Есть какая-то фольклорность в ее доскональном и поразительном для городского жителя бережном, даже трепетном, знании растительной жизни; цветаевская страсть к деревьям и кустам («Деревья! К вам иду – спаситесь от воя рыночного») <sup>28</sup> и ахматовское обращение к цветам и травам, ее лопухи, лебеда и подорожник у Вольтской соединяются в некое симфоническое действо пейзажа:

Ты видишь, в куполах ночных цветов –  
 Чадающие обломки облаков,  
 Дрожат травы огромные колонны,  
 И в них, в неостывающей ночи,  
 Топорщатся последние лучи,  
 Застрявшие, как стрелы Аполлона <...> <sup>29</sup>

<sup>26</sup> Бродский И. «Надежда Мандельштам (1899-1980). Некролог» (СИБ 1997. Том V. С.113).

<sup>27</sup> Так, например, Валентина Полухина выделяет в творчестве Бродского «разнонаправленные процессы трансформации» – это «*одухотворение неживого мира* и овеществление духовного и абстрактного миров» (курсив мой, О.Т.; Полухина В. Опыт Слова в тропы Бродского (на материале сборника «Часть речи»). // Митин журнал. Лето 1995. №52. Редактор Дмитрий Волчек, секретарь Ольга Абрамович. С.106-126.) Юрий и Михаил Лотманы в свою очередь говорят о том, что у Бродского «дематериализация вещи, трансформация ее в абстрактную структуру, связана не с восхождением к общему, а с усилением особенного, частного, индивидуального» (Лотман Ю. (совместно с Лотманом М.) Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания»), в его книге: О поэтах и поэзии. СПб: «Искусство-СПБ», 1996. С.734). Строки из стихотворения Бродского «Натюрморт» столь же показательны: «Сама вещь, как правило, пыль не тщится перебороть, не напрягает бровь. Ибо пыль – это плоть времени; плоть и кровь» (Бродский И. Натюрморт (ФВ 1, 103)).

<sup>28</sup> ЦВЕТАЕВА М. «Деревья», в ее книге: Стихотворения и поэмы в пяти томах. Нью-Йорк: Russica, 1983. Том III. С.30.

<sup>29</sup> ВОЛЬТСКАЯ Т. «Такого зноя не было сто лет...» (Ц 125).



Цветёт слепая валерьяна, упрятав в землю зрячий корень.  
Таящий тусклое сиянье, листок полыни пахнет морем.  
Жара стоит и днём и ночью, вскипает облако сквозное.  
Трясёт кузнечик громче, громче сухую погребушку зноя. <...>

И ветер, высунивший алый язык, пространствами пустыми  
Бежит. От губ твоих, пожалуй, сильнее сегодня запах дыма. <...>

Горят леса. Кусты ночные шевелят обгорелым краем.  
Лишь мы, как отроки пещные, в огне горим и не сгораем.<sup>30</sup>

И здесь уместно было бы вспомнить ее собственные слова о том, что «всякий поэтический голос, наверное, можно уподобить оркестру, где сольная партия подхватывается разными инструментами – голосами предшественников».<sup>31</sup>

И действительно, душевная выносливость ее лирической героини вполне сравнима с ахматовской, как впрочем и классическая строгость стихотворных форм, как будто ее преданность одному человеку оборачивается верностью классической традиции. Вообще для Вольтской недопустимо неуважение к форме. Может быть, потому, что у нее все так взаправду, так серьезно в жизни, столь же серьезно все и на бумаге, где царит взыскательное, требовательное отношение к слову. «Мой щит – любовь», говорит героиня Вольтской. «Ирония – она служит ему щитом», говорит Левитанский о своем герое. Видимо, несмотря на все сдвиги и знаки, расшатанные временем, камерный жанр, в котором работает Вольтская, допускает иронию только как высший пилотаж. В общем же случае, считает она, рассуждая о современной поэзии, «ирония обращает острие всякого смысла против самого себя, и, чтобы преодолеть сопротивление взбунтовавшегося мира, лирическое крыло должно быть вдесятеро мощнее, чем раньше».<sup>32</sup>

В результате ее лирической мир заметно трагичнее ахматовского, где за кротостью чувствуется ощущение собственной жизненной правоты, о котором пишет Чуковская в своих «Записках». И подмеченное Чуковской чувство независимости и возрождения, некоей упрямой живучести, жизненной непотопляемости, присущее ахматовской лирике<sup>33</sup>, – это часть мироощущения поэтессы, часть ее женской выносливости и силы: «На рукомылке моем / Позеленела медь, / Но так играет луч на нем, / Что весело

<sup>30</sup> Вольтская Т. «Цветет слепая валерьяна...» (Ц 126).

<sup>31</sup> Вольтская Т. «Преодолевая трагедию. Александр Кушнер. Избранное». // Знамя. 1998. №8. С.220-223. Здесь: с.220.

<sup>32</sup> Вольтская Т. «На развалинах нашего Рима». // Новый Мир. 1995. №12. С.57-70. Здесь: с.65.

<sup>33</sup> См. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. М.: «Книга», 1989. Том 3. С.146: «У вашей героини существуют разные способы превращать в праздник любую беду, оскорбление, обиду. Ей есть куда отступать». Далее Чуковская поясняет свою мысль на примерах из ахматовских стихов.

глядеть» (и это в момент душевного кризиса, обвала, когда «сердце пополам»!).<sup>34</sup>

И хотя Чуковская усматривает в этом способность ахматовской героини превращать боль и обиду в праздник и торжество, но есть тут, по-видимому, и обратная сторона медали, ибо в конечном счете путь от сердца к сердцу здесь преграждает знаменитая заветная черта, здесь побеждает гордыня, оставляя героиню в состоянии, если можно так выразиться, *непреодолимой* внутренней свободы равнозначной внутреннему одиночеству. Ибо в ее душе всегда остается заветная комната за семью печатями. У Цветаевой, беспощадно договаривающей все до конца, такой комнаты нет и быть не может. У Вольтской – тем более, ибо эта способность договаривать у Вольтской оборачивается способностью до конца чувствовать – доходить до пределов, даже скорее до запредельности чувства: внутри метафоры она прослеживает столь желанную для нее метаморфозу:

Где вино воскресенья ещё не пригублено,  
Где вечерней звезды  
Никогда отличить невозможно от утренней,  
И где я – это ты,

Где канавы в кипящем бурьяне с откосами, –  
Словно мира края,  
Черновик мироздания с пространными глоссами,  
И где ты – это я.<sup>35</sup>

И если учесть, кому она говорит «Ты – мой Бог», то такая постановка вопроса (для Ахматовой, заметим, невозможная в принципе) как бы наполняет новым содержанием строки Бродского из его «Разговора с Небожителем» о жажде «слиться с Богом, как с пейзажем, / В котором вас разыскивает, скажем, / Один стрелок».<sup>36</sup>

По сравнению с ахматовской поэзия Вольтской жертвеннее, она представляет другую мировоззренческую позицию, близкую скорее Марии Петровых, у которой цельность и преданность – это естественное продолжение душевной щедрости. И здесь переключка почти зеркальна, несмотря на то, что у Вольтской источник идентичной метафоры как бы замутнен дополнительным, вполне бытовым, – конспиративным – смыслом:

У Петровых:

Люби меня – я тьма крошечная,  
Слепая, путаная, грешная <...>

Люби меня, люби меня,  
Как любит ночь сиянье дня.

<sup>34</sup> АХМАТОВА А. «Молось оконному лучу...», написано в 1909, впервые опубликовано в сборнике «Вечер»; см. АХМАТОВА А. Избранная поэзия. Париж: ИМКА, 1989. С.20.

<sup>35</sup> ВОЛЬТСКАЯ Т. «Метаморфозы» (Ц 98).

<sup>36</sup> БРОДСКИЙ И. «Разговор с небожителем» (ФВ 1, 221).

Тебе и выхода-то нет.  
Ведь я лишь тьма. А ты лишь свет.<sup>37</sup>

У Вольтской:

Ты – явь, ты – свет, а я изнанка, тайна,  
Скелет в шкафу.

<...> Как ночь, когда ты болен – ни луны, ни  
Сна, ни огня.  
Безвиден зрак мой, словно грех унынья.  
Прости меня.

<...> Я – только мрак, всего тебя окутав,  
В твоём луче  
Клубящийся, твоею нелюбовью  
Случайно не рассеянный. Я дым.<sup>38</sup>

Интересно, что при этом Вольтской свойственен вполне цветаевский накал – единопавленность, сконцентрированность душевных усилий. Но опять-таки, если у Цветаевой самоотдача в стихе соответствует безмерности ее чувств, то у Вольтской – безмерности ее чувства.

### *Душа и плоть*

В этой связи интересно отметить откровенность ее поэзии – Цветаевой, как и русской литературе вообще, практически не свойственную. Параллель можно провести разве что с Михаилом Кузминым и отчасти с Василием Розановым, который, однако, к поэзии имел отношение скорее условное. И если уж вспоминать Розанова и углубляться в поэтическую прозу, балансируя между жанрами, то этот ряд заметно вытянется, включив в себя, в частности, как Венедикта Ерофеева на одном конце, так и Виктора Ерофеева и толпящийся за ним цех – на другом; и далее: и Восточный фольклор, и Песню Песней. Мы, однако, говорим о поэзии как таковой, и более узко – о поэзии русской, которая примерами подобного рода совсем не изобилует. Возможно, у Вольтской – это еще и дань времени, печать сексуальной революции; как она сама пишет о современной любовной лирике – это «поэзия от Фомы», когда «поэт, как Фома, должен вложить персты в кровоточащие раны того, во что он жаждет уверовать».<sup>39</sup>

Она называет это явление «прохождением души сквозь горнило плоти, <...> исчезновением границы между материей и духом, свершившимся в западной литературе много лет назад». «В русской поэзии этот бурный

<sup>37</sup> ПЕТРОВЫХ М. «Люби меня. Я тьма кромешная...», в ее книге: «Домолчаться до стихов». М.: ЭКСМО, 1999. С.162.

<sup>38</sup> ВОЛЬТСКАЯ Т. «Ты любишь не меня – я мир потусторонний...» (Ц 78).

<sup>39</sup> ВОЛЬТСКАЯ Т. «Поэзия от Фомы». // Знамя. 2000. №4. С.174-177. Здесь: с.177.

процесс происходит, кажется, только сейчас, на наших глазах» – пишет Вольтская. – «То есть, конечно, дорога давно была показана Бродским, но он, похоже, зашел так далеко, что мы только теперь добираемся в освоенные им земли».<sup>40</sup>

При этом она подчеркивает прямую и безусловную зависимость результатов этого явления – «Поэзии от Фомы» – с дарованием пишущего. Это как жанр – который не может быть хорошим или плохим в отличие от автора, в нем работающего. Как известно, Пушкин чуть ли не единоправно брался за подобные темы, как, впрочем, и за все другие, и к вящему изумлению целомудренных современников, ничуть не поступался уровнем, говоря и о том, о чем казалось бы невозможно говорить вслух.<sup>41</sup> Вольтская берется – можно сказать, берется отважно, и у нее получается – душа пересиливает плоть, или, иначе говоря, плоть поднимается до уровня души, а не наоборот.

Сергей Довлатов в письме к Игорю Ефимову, отзываясь о его романе, в разделе «не понравилось» поставил: «Сексуальные сцены», и объяснил: «В них есть какая-то опасливая похабщина. Мне кажется, нужна либо Миллеровская прямота: "Моя девушка работала, как помпа", либо – умолчания, изящество, а главное – юмор»<sup>42</sup>.

Примечательно, что у Вольтской нет ни Миллеровской прямоты, ни тем более юмора. Она находит иной путь, не пряча акт любви, а возводя его на пьедестал, поднимая до уровня сакрального. С другой стороны у нее есть преимущество самого материала – поэзия переплавляет эффективней и не-принужденнее, чем проза. И ее стих в результате живет интенсивностью переживания, его подлинностью.

Только то, что я говорю в полубреду,  
Захлебнувшись твоими губами, вцепясь в плечо, –  
Сохранится после, когда перейду черту,  
За которую нас обоих река влечёт.<sup>43</sup>

Ты меня сгибаешь, как скользкий лук,  
Издающий от боли предсмертный звук <...>

Наугад – сквозь вымокшую листву –  
Отпускаешь – выдохнув – тегиву,  
Словно душу, звенящую от вины.  
И мы оба падаем, сражены.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Там же. С.176.

<sup>41</sup> Яркий пример – стихотворение Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» (1830).

<sup>42</sup> Довлатов С. / Ефимов И. Эпистолярный роман. М.: Захаров, 2001. С.197.

<sup>43</sup> Вольтская Т. «Ты любишь не меня – я мир потусторонний...» (Ц 76).

<sup>44</sup> Вольтская Т. «Лук» (Ц 28).

Мы – двуликий Янус – щека к щеке  
Смотрим в разные стороны мира

сквозь снежный вихрь,

Из единой точки, закрыв глаза,  
И мои движения от твоих,  
Словно в зеркале, отличить нельзя.<sup>45</sup>

### *Роль метафоры и тема смерти*

Возвращаясь к сравнению с Цветаевой – едва начатое, оно тут же и обрывается, ибо у Вольтской, как у раннего Пастернака, стих подчеркнуто держится на метафоре, «потому что метафора – это кровь бытия»,<sup>46</sup> – говорит она в стихотворении «Метаморфозы», и, без сомнения, яркое, образное мышление – это одно из главных ее достоинств.

С другой стороны у Бродского ею позаимствованы плотность стиха и ассоциативность мышления. Кроме того, если рифмы «любовь и кровь» у нее не найти, то семантически Вольтская рифмует любовь со смертью нередко, можно даже сказать, регулярно. Платон, как известно, считал, что истинного философа по-настоящему и единственно только тема смерти и должна занимать. И поэт-философ Бродский в своем творчестве во многом вторит этому тезису. «У Бродского всё внутри смерти – даже жизнь!» и «самое бесстрашное и потому самое страшное описание смерти в русской поэзии»,<sup>47</sup> считает искандеровский герой.

Для Вольтской характерны повторяющиеся заклинания, как бы заигрывания со смертью, что смахивает сперва на осечку вкуса. Однако при ближайшем рассмотрении и в этом усматриваешь подлинность – ибо ее лирическая позиция столь полной, однонаправленной, почти энергетически невозможной самоотдачи чревата нечеловеческой усталостью. Более того, недоволощенность любви здесь, на Земле, оборачивается поисками более счастливого продолжения в загробном мире – явление довольно редкое для русской литературы, особенно 20-го века. Не в следующей жизни и не до черты, за которой ничто, а именно в потустороннем мире должно произойти доволпощение.

Видно, в туманных, как жертвенный дым,  
Сумрачных целях

<sup>45</sup> Вольтская Т. «И когда твои плечи лежат на моих плечах...» (Ц 143).

<sup>46</sup> Вольтская Т. «Метаморфозы» (Ц 98).

<sup>47</sup> Искандер Ф. «Поэт», в его книге: Сюжет существования. М.: Подкова, 1999. С.144-145.

Мойры устроили так, что мы спим  
В разных постелях. <...>

Светлым виднее, бессмертным – видней,  
Спи, мой прекрасный,  
Что бы там ни было, царство теней  
Им неподвластно. <...>

То-то среди асфodelей кровать,  
То-то на свадьбе  
Гости... –

Узнать бы друг друга, узнать,  
Только узнать бы!<sup>48</sup>

Намеренно ли, или случайно, но здесь явственно звучит переключка со стихотворением Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно» (1841), которое заканчивается строками «И смерть пришла: наступило за гробом свиданье, / Но в мире новом друг друга они не узнали».<sup>49</sup> Здесь родство очевидно; существуют, однако, и другие, правда не столь близкие, примеры подобного рода. Среди них, скажем, пушкинский «Пир во время чумы» (1830) («А Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах»<sup>50</sup>). У Бродского, в веке 20-м, подобные сантименты пронизаны скепсисом: «Вряд ли сыщу тебя в тех покоях, / встреча с тобой оправданье коих» с еще более нигилистической концовкой «долгой ходили – / до несвиданья в Раю, в Аду ли».<sup>51</sup> Любопытно заметить в этой связи «Рассказ синего лягушонка» Юрия Нагибина, чья проза своим пронзительным романтизмом чрезвычайно близка поэзии. В этом рассказе двое любящих встречаются после смерти, но не в загробном мире, а на земле, хотя это и не совсем равнозначно встрече в следующей жизни, поскольку оба они перевоплотились в животных – он в лягушонка, она в лань. Но и в таком воплощении они узнали друг друга и остались вместе. И хотя формально семантика здесь другая, но дух безусловно родственен тому, который пронизывает лирику Вольтской.

<sup>48</sup> Вольтская Т. «Видно, в туманных, как жертвенный дым...» (Ц 117).

<sup>49</sup> Лермонтов М. «Они любили друг друга так долго и нежно...». // Лермонтов М. Сочинения в двух томах. М.: Художественная литература, 1970. Том 1. С.394.

<sup>50</sup> Пушкин А. «Пир во время чумы». // Пушкин А. Избранные сочинения в 3 книгах. Калининград: Янтарный сказ, 1999. Том 3. С.124.

<sup>51</sup> Бродский И. «Памяти Т. Б.» (ФВ 1, 194).

*О женской и мужской поэзии*

Вообще, ее позиция изначально романтическая, хотя бы в силу своей крайности, но при этом окрашенная трезвостью (что возвращает нас к замечаниям, сделанным во вступительной части). Самоотдача ее героини по силе соответствует любви к ребенку или к Богу. И, однако, вне этой любви сама поэтесса предстает – скажем, в своих работах в других жанрах (таких, как критика или эссеистика) – скорее твердым, даже жестким, реалистом. Как, впрочем, и следовало ожидать в подобной жизненной ситуации, которая является прототипом ситуации поэтической. У Ахматовой трезвость определяет, в частности, и ее отношение к противоположному полу, зачастую скептическое и снисходительное. Как говорила она Чуковской, ее мнение о мужчинах сильно ухудшилось, когда она увидела, что в тюремных очередях – чтобы отдать передачу – подавляющее большинство – женщины.<sup>52</sup>

У Вольтской же лирическая героиня в пределе стремится к отождествлению с героем, размежевание для нее трагедия – как в поэзии, так и в жизни. И в этом контексте отказ Вольтской делить поэзию на мужскую и женскую представляется естественным. Хотя по большому счету она просто разделяет существующую позицию, что такое дробление умаляет величие словесности – позицию, озвученную, например, Бродским; и в одном из интервью Вольтская просто вторит его словам о том, что мужской или женской поэзии не бывает.

В своих «Диалогах с Иосифом Бродским» Соломон Волков задает ему как раз этот сакраментальный вопрос: «Считаете ли вы, что женская поэзия есть нечто специфическое?». На что Бродский дает, если можно так выразиться, столь же сакраментальный ответ: «К поэзии неприменимы прилагательные». «И все-таки,» – не сдастся Волков, – «разве женский голос в поэзии ничем не отличается от мужского?» – «Только глагольными окончаниями», – говорит Бродский. – «Когда я слышу: "Есть три эпохи у воспоминаний. / И первая – как бы вчерашний день..." – я не знаю, кто это говорит – мужчина или женщина. <...> То же самое с Цветаевой. "Други! Братственный сонм!" – это кто говорит? Мужчина или женщина?» И на пример Волкова: «О вопль женщин всех времен: "Мой милый, что тебе я сделала?!"» Бродский отвечает: «Конечно, по содержанию – это женщина. Но по сути... По сути – это просто голос трагедии. (Кстати, муза трагедии –

<sup>52</sup> «Знаете, за последние два года я стала дурно думать о мужчинах. Вы заметили, там их почти нет...». В сноске Чуковская поясняет: «Там – то есть в тюремных очередях». См. ЧУКОВСКАЯ Л. Записки об Анне Ахматовой. М.: «Книга», 1989. Том 1. С.16.

женского пола, как и все прочие музы.) Голос колоссального неблагополучия».<sup>53</sup>

Крайне интересна и версия Бродского о том, что за «странная вещь», выражаясь словами Волкова, «приключилась с русской поэзией. <...> Сто лет или около того», – говорит он, – «от Каролины Павловой до Мирры Лохвицкой – женщины составляли в ней маргинальную часть. И вдруг сразу два таких дарования, как Цветаева и Ахматова, стоящие в ряду с гигантами мировой поэзии!» – «Может быть, тут нет никакой связи со временем», – отвечает Бродский. – «А может быть, и есть. Дело в том, что женщины более чутки к этическим нарушениям, к психической и интеллектуальной безнравственности. А эта поголовная аморалка есть именно то, что XX век нам предложил в избытке. <...> Мужчина по своей биологической роли – приспособленец». В то время как «женщина стоит на этической позиции, потому что может себе это позволить. У мужчин другая цель, поэтому они на многое закрывают глаза. Когда на самом-то деле итогом существования должна быть этическая позиция, этическая оценка. И у женщин дело с этим обстоит гораздо лучше».<sup>54</sup>

### *Наследие империи*

Татьяна Вольтская родилась в 1960 году, то есть к моменту крушения Советской империи она была уже зрелым человеком, и, таким образом, ее этическая позиция формировалась как раз под гнетом «психической и интеллектуальной безнравственности», олицетворявшей насквозь лицемерным государством. «Река толпы», – вспоминает Вольтская демонстрации из своего почти младенчества, – «вздыхающая, уносящая с собою, укачивает и опьяняет, даром давая ощущение волшебной легкости и силы. Это зелье все мы испили в детстве, и оно до сих пор неслышно переливается в крови».<sup>55</sup> В результате все проявления духовной жизни ее поколения были устремлены вовнутрь, а не наружу, ибо сама эта жизнь проходила под знаком молчаливого противостояния.

«Каждый ненавидел ложь, ненавидел пальцы, ощутимо лежавшие на горле, но все же отвыкнуть от империи не так просто», – пишет Вольтская теперь про эпоху долгожданной свободы, о которой современник, вырос-

---

<sup>53</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая Газета, 1998. С.47. Прочитированные Волковым стихотворения: Ахматова, «Есть три эпохи у воспоминаний» (1945); Цветаева, цикл «Деревья», Стихотворение второе (1923), и «Вчера ещё в глаза глядел» (1920).

<sup>54</sup> Там же. С.47-48.

<sup>55</sup> Вольтская Т. «На развалинах нашего Рима». // Новый Мир. 1995. №12. С.57-70. Здесь: с.68.



ший фактически в тюрьме, говорит, как герой Высоцкого: «Что я с ней делать буду?» – «Словно, приучившись к определенному давлению и внезапно лишившись его», – продолжает Вольтская, – «вдруг замечаешь впервые страшную тяжесть собственного тела, видишь неудобную форму души, с которой всегда твердо знал, что делать: прятать, – а теперь? А теперь стыдно. Силы ушли на то, чтобы сохранить. Что? Зачем?»<sup>56</sup> Это поколение претерпело некую атрофию гражданского чувства, приложений которому, кроме диссидентских – роковых – не существовало. И не отсюда ли столь углубленная рефлексия и уход целиком в частную жизнь? И сентенции глубокого равнодушия к постылой и бессмысленной борьбе титанов, как у Бродского в столь выразительных строках, не имеющих временных рамок: «Мой Телемак! / Троянская война / Окончена. Кто победил – не помню».<sup>57</sup> И, однако, когда Вольтская касается этой темы, ее стих как будто вспыхивает новым светом, приобретает новое измерение. Отсюда и классическое звучание таких стихов:

<...> Служитель Его, облачённый в тяжёлую ризу,  
Шевелится в храме – серебряной рыбой в пруду,  
Побоище благословляя, и вопли «Ату!»  
Слышны отовсюду, и голубь идёт по карнизу.

Ступает Христос на солёный подтаявший лёд,  
Глядится во встречные лица – и не узнаёт,  
И молча уходит, окутанный снежной пылью,  
По насыпи мёрзлой, где рельсы, горелые пни,  
И клёкот орлиный державный и крики «Распни!»,  
И бледные женские тени на свежей могиле.<sup>58</sup>

С другой же стороны именно частная жизнь – это «плоть и кровь времени, разрушающая царства», – как пишет сама Вольтская. – «Идол империи, требующий обожания и крови, живет, пока есть руки, протягивающие ему положенную жертву», – говорит она, – «но он умирает от голода, если его не кормить. Его надежда – взгляд, обращенный из души наружу, – этот взгляд можно уловить и заворожить заклинаниями о силе, доблести и власти. И только взгляд, обращенный внутрь души, неуловим, неуязвим и бесконечен»<sup>59</sup>.

И это как раз тот взгляд, который и являет нам ее поэзия.

Таким образом, стержневым в поэзии Вольтской можно назвать мощное лирическое крыло – как знак сопротивления печальным тенденциям времени: упрощению, обескультуриванию, расчеловечиванию человека. Сила

<sup>56</sup> Там же. С.69.

<sup>57</sup> БРОДСКИЙ И. «Одиссей Телемаку» (ФВ 1, 430).

<sup>58</sup> ВОЛЬТСКАЯ Т. «И Питер на рыбьем меху, и Москва в соболях...» (Ц 144).

<sup>59</sup> ВОЛЬТСКАЯ Т. «На развалинах нашего Рима». // Новый Мир. 1995. №12. С.57-70. Здесь: с.70.

ее любовной лирики, развертывающейся на фоне мира как пейзажа, еще и в том, что это поэзия, питаемая не столько биографией, сколько самой личностью поэтессы, для которой любовь – категория абсолютная, вырастающая до религиозных масштабов. Для Вольтской характерна настоящая поэтическая преемственность – когда продолжают классическую традицию, при этом осовременивая ее. Духовно соперживая Бродскому, развиваясь под сенью его творческого наследия, Вольтская словно бы разделяет с ним чистоту и страстность отчаяния. И недаром писатель Андрей Арьев сказал о Вольтской на презентации ее нового (вышедшего в прошлом – 2011 – году) сборника «Письмо Татьяны», что она, как мало кто другой сегодня, пишет чистыми красками.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> См. сообщение Агенства Культурной Информации от 24 марта 2011 по сетевому адресу: <http://www.aki-ros.ru/default.asp?Part=128&Region=2&NID=33469> (январь 2012 г.).



# *ЭКСПЕРИМЕНТ*



Наталья А. Фатеева (Москва)

## Коммуникативные стратегии современного стихотворного текста

При чтении поэзии рубежа 20-21 вв. встает вопрос о том, вырабатывают ли современные авторы какой-либо новый способ общения с читательской аудиторией по сравнению с предыдущим периодом.<sup>1</sup> Если да, то каковы основные инновации в организации отношений «адресант – текст – адресат» в этих произведениях. Ученые, анализирующие авангардистские тексты и учитывающие последние поэтические опыты (М.Н. Эпштейн, Э. Шмидт, Дж. Янчек и др.), приходят к мысли, что современные поэты формируют коммуникативную установку, направленную не на достижение понимания в традиционном смысле, а, прежде всего, на изменение мировосприятия адресата, подрывая в нем уверенность в «концептуальном овладении реальностью»<sup>2</sup>. По мнению Морфи, искусство авангарда стремится «разжать тиски доминирующих культурных кодов (и посредством этого самого понятия искусства) на конструировании реальности, оставляя открытой возможность альтернативных построений и демонстрируя бесконечную способность реальности к переписыванию ("rewritability of the real")»<sup>3</sup>. При таких установках – главная задача поэта заменить жесткость прежних систем «колебательной» структурой, предлагающей множество альтернатив.

Л.С. Яницкий, используя понятие «дисциплинарного пространства» М. Фуко, считает, что и «сам язык также создает дисциплинарное пространство, по-своему формируя и ограничивая языковое и культурное поведение пользующегося им человека»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Данная статья опирается на следующие мои опубликованные работы: ФАТЕЕВА Н.А. Открытая структура: О поэтическом языке и тексте рубежа XX-XXI веков. М.: Изд-во Вест-Консалтинг, 2006; ФАТЕЕВА Н.А. Особенности языковой организации современных стихотворных текстов рубежа XX-XXI веков. // DYNAMIK POETISCHER FORMEN. Lyrik-, Prosa- und Dramatexte in Russland um die Jahrtausendwende. (Динамика формы художественного текста: стих, проза, драма в конце 20 – начале 21 века.) Под ред. С. Менгель, Н.А. Фатеевой. Halle (Saale): Universität Halle-Wittenberg, 2009. С.23-118.

<sup>2</sup> MURPHY R. Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity. Cambridge: University Press, 1999. С.71 (= [http://assets.cambridge.org/97805216/48691/frontmatter/9780521648691\\_frontmatter.pdf](http://assets.cambridge.org/97805216/48691/frontmatter/9780521648691_frontmatter.pdf)).

<sup>3</sup> Там же. Цит. по: Яницкий Л.С. О коммуникативной установке поэзии авангардизма. // Вестник ОГУ. 2004. №11. С.91-95. Здесь: с.92 (= [http://vestnik.osu.ru/2004\\_11/14.pdf](http://vestnik.osu.ru/2004_11/14.pdf)).

<sup>4</sup> Яницкий Л.С. О коммуникативной установке поэзии авангардизма. Здесь: с.93.

Именно поэтому, на наш взгляд, основной прагматической установкой современной поэзии становится игра с «дисциплинарной нормой» языка, когда читатель подталкивается к тому, чтобы и самому стать активным участником игры в «распад нормы». Однако подобная «деконструкция» имеет вполне конструктивный характер: а именно, предпринимается попытка изменения жесткой системы уже имеющихся языковых единиц и создания нового способа их соединения и взаимодействия в реальном текстовом пространстве. Фактически, происходит реализация креативных возможностей «нарушения нормы»<sup>5</sup>. Так, например, если мы обратимся к случаям преобразований значений возвратных глагольных форм в современной поэзии, то обнаружим, что эти девиации возможны благодаря полисемантической грамматического значения данных форм (они могут выражать активный, пассивный и медиальный залого, позволяют конвертировать одну и ту же ситуацию, порождать актантную деривацию и т.п.). Однако продуктивность и парадигматичность этих формообразований позволяет говорить о том, что подвижность лексико-грамматической семантики форм с *-ся* является свойством, потенциально заложенным в языке, что дает возможность каждой из них реализовывать себя в индивидуально-авторских грамматических тропях.

Такие девиации свойственны молодой поэтессе Дины Гатиной. К примеру, в ее стихотворении из цикла «Любовь к животным» находим следующие строки:

там в доме  
Вы мной *отоспались*,  
я Вами  
выживаю всю зиму  
крестиками по дням,  
рубашку последнюю  
лебединую,  
громко-громко.<sup>6</sup>

Понятно, что хотя возвратный глагол *отоспаться* существует, он не имеет подобного управления (*отоспаться кем-то*), т.е. невозможно его употребление с творительным падежом имени, не имеющим темпорального значения. Все это заставляет думать, что в данном контексте этот глагол должен иметь другое значение, связанное с семантикой обоюдного действия и производное от глагольной конструкции *спать с кем-то*. Значит, мы имеем дело с необычной актантной деривацией, при которой частица *-ся* получает

<sup>5</sup> См. об этом также: ЗУБОВА Л.В. Языки современной поэзии. М.: НЛЮ, 2010. НИКОЛИНА Н.А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы. М.: Гнозис, 2009.

<sup>6</sup> Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/metatext/samoe/gatina.html> (декабрь 2010 г.). Выделения курсивом в примерах мои – Н.Ф.

взаимно-возвратное значение, обозначающее отношение кооперации между субъектами.

Необычный ракурс ситуации «крика» предлагает Марианна Гейде в своем стихотворении «Телеобозрение»:

двое пришли и украли крик.  
в рабочей одежде, как будто бы так и надо, украли крик.  
а он продолжал *кричаться*.  
как такое могло случиться?<sup>7</sup>

В данном контексте становится непонятным, кричит ли сам крик, обращая себя на самое себя, или кричит изо всех сил некий человек, подобно тому, как это визуально воплощено на картине Э. Мунка «Крик».

Значит, особенностью поэзии, как мы видим, является особая имажинативная природа таких форм, так как, создавая поэтическое высказывание, поэт производит трансформацию или конверсию семантических ролей прежде всего в ментальной области – ведь в этом случае не существует никакой заранее заданной референтной ситуации. Наоборот, сами грамматические сдвиги как раз задают некоторую еще не бывшую расстановку актантов, рождающуюся именно в ходе данного речемыслительного поэтического события.

Любопытную форму находим и у Сергея Гандлевского в стихотворении, обращенном к М.Т.:

Твердая горошина разлуки  
В простынях незримая лежит.  
Милая, *мне больше длиться нечем*.  
Потому с надеждой, потому  
Всем лицом печальным человечьим  
В матовой подушке утону.<sup>8</sup>

Хотя в языке и существует глагол *длиться*, он не может быть использован по отношению к живому субъекту, поскольку исходно он соотнесен с протяженностью во времени (*Спектакль длится три часа*). Более того, данный глагол не подразумевает некоторый инструмент действия или его часть. В контексте же Гандлевского *длиться* приобретает совсем другое значение – протяженности в пространстве, и приближается по своей семантике как к «побочно-возвратным» глаголам, называющим действие как соприкосновение с объектом, причем объект своим наличием как бы стимулирует это действие (ср. *соприкоснуться (с) чем-то, держаться, цепляться за что-либо* и т.п.), так и одновременно к возвратными глаголам

<sup>7</sup> Из книги: ГЕЙДЕ М. Слизни Гарроты. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2006. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/texts/geide2-1.html> (декабрь 2010 г.).

<sup>8</sup> Из книги: ГАНДЛЕВСКИЙ С. Праздник: Книга стихов. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/texts/gandlevsky1-1.html> (декабрь 2010 г.).



несовершенного вида со значением изменения положения в пространстве (*ложиться, садиться*). Хотя, видимо, невозможно совсем исключить и темпоральное осмысление этого глагола, но уже в плане мыслимого: а именно, *длиться в памяти*.

Объяснение самой подвижности понятий «субъекта» и «объекта» в поэтическом тексте находим в тексте Аркадия Драгомощенко:

<...> поэзия – не признание в любви  
«языку и возлюбленной»,  
но дознание: как в тебе возникают они,  
*изменяя тебя в сообщении*.<sup>9</sup>

Так намечается переход от телесности и субъектности «Я» и текста к бес-телесности – или осознанию себя в иной телесности, например, объекта. Показательно в этом отношении само заглавие стихотворения Драгомощенко «Наблюдение падающего листа, взятое в качестве последнего обособования пейзажа (чтение)» в сопоставлении с его текстом:

*Длиться мне столько, сколько длится*  
само описание, превращая дерево в опыт...<sup>10</sup>

Парадоксально, что здесь возвратная форма *длиться* по отношению к «Я» употребляется именно в значении протяженности во времени, что составляет контраст к окказиональному использованию ее у Гандлевского.

Возвратная форма *длиться* по отношению к живому субъекту используется и у Полины Барсковой в стихотворении «В ожидании тридцатилетия» параллельно с тем, что в тексте порождается осцилляция «Я→Ты», возникающая между речемыслительным и событийным планом:

Шёл снег и реки покрывал,  
И людям веки закрывал,  
И, словно спящая царевна  
В прозрачном коконе своём,  
*Ты длилась ветрено и верно,*  
Когда в молчание вдвоём  
Мы погружались, как медузы –  
В пространство ночи под водой.<sup>11</sup>

В этом контексте *длится* именно «Ты» как другая, прежняя ипостась «Я», и становится неопределенной смысловая наполненность местоимения «Мы». Скорее всего, «Мы» – это «Я» и «Ты-прежняя Я» (а не «Ты-внешний адресат»), потому что далее в стихе раскрывается секрет нераз-

<sup>9</sup> Из книги: ДРАГОМОЩЕНКО А. Ксении. Тексты. СПб.: Митин журнал; Борей ART, 1993. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/texts/drago3-1.html> (декабрь 2010 г.).

<sup>10</sup> Из книги: ДРАГОМОЩЕНКО А. Описание. СПб.: Гуманитарная Академия, 2000. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/texts/dragomot4-4.html> (декабрь 2010 г.).

<sup>11</sup> Из книги: БАРСКОВА П. Бразильские сцены. Стихи 2001-2005 гг. Составление Д. Кузьмина. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2005. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/barskova5.html> (декабрь 2010 г.).

дельности настоящего состояния субъекта письма и прошлого его «ветреного» состояния в некоей особой длительности (до тридцатилетия – в состоянии мертвой «спящей царевны»):

Каким же воплощением новым  
Я заменю тот первый, тот  
Единственный неловкий опыт  
*Неразделения на два?*  
То смех, то сон, то крик, то шёпот.  
*Я знаю – часть меня мертва,*  
Которая тогда умела  
Прощать и сразу – превращать.<sup>12</sup>

В современной поэзии находим схожее использование глагола *прекратиться* с прямо противоположным значением 'прийти к завершению, концу, кончиться'. Этот глагол также получает способность выражать необычную направленность по отношению к субъекту, да еще и в повелительной форме. Ср. у Юлии Идлис:

все эти мелкие дребезги месяца, числа, даты,  
смена времени, суток, места, ноль-единица;  
*если бы можно, наконец, прекратиться, если  
можно, не прекращайся,* и я не буду  
помнить, не засыпая, поезд туда-оттуда,  
ладонь твою на виске под самыми волосами,  
как я пролежала целую ночь, тебя обнимая,  
думала, что умру, повернувшись неосторожно.<sup>13</sup>

В данном случае получается, что речь идет не о самом подразумеваемом женском Я-субъекте (*мне прекратиться*), а о пространстве памяти и образе любимого, в ней возникающем, т.е. желательно, чтобы «прекратились» воспоминания внутри субъекта (в ментальной области), при этом сам образ возлюбленного не должен «прекращаться», подобно фильму, но должен ожить в действительности (а не в памяти или во сне; ср.: *и я не буду / помнить, не засыпая*).

Таким образом, предикаты *длиться* и *прекратиться* по отношению к Я-субъекту всегда вызывают раздвоение этого субъекта на «Я-внешнее», находящееся в событийном мире, и «Я-внутреннее», ментальное, в поле зрения которого живые субъекты приобретают статус мыслительных объектов.

Часто конверсия семантических ролей в возвратном глаголе происходит на базе уже существующих форм, однако в контексте стихотворения возвратность приобретает иное значение за счет новой расстановки актантов или девиантной мотивации внутренней формы. А бывают и такие случаи,

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Из книги: Идлис Ю. Воздух, вода. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2005. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/texts/idlis1.html> (декабрь 2010 г.).

когда неологичная на вид форма оказывается исторически оправданной. Так, в стихотворении Евгении Риц «Про странство» первое употребление глагольной формы «обручаться» достаточно диффузно за счет звуковой паронимии «обращаться-обручаться-обреченно» и доминирующей идеи вращения вокруг оси:

Наверное, туда-сюда вращаться –  
 Не значит – не отсюда возвращаться,  
 А *обращаться* – значит *обручаться*  
 И *обречённо* врать своей оси.<sup>14</sup>

Поэтому значение 'обменяться кольцами в знак помолвки' отходит в этом контексте на второй план. В конце же стихотворения восстанавливается исходное значение глагола «обручиться», в семантике которого снимаются более поздние семантические наслоения, однако вместо пальца объектом обручения становится запястье:

Но надо же когда-нибудь случиться,  
 Когда "не будь" и ветка достучится,  
 И нитка о запястье *обручится*  
 И оборвётся после наугад.<sup>15</sup>

И это верно не только в поэтическом, но и в историческом плане: согласно словарю В.И. Даля<sup>16</sup> в церковнославянском языке *запястье* называлось *обручье*, и, по данным этимологического словаря, общеславянск. \*obrǫčь имело нерасчлененное значение 'запястье, браслет, кольцо' (от слова ржка)<sup>17</sup>.

Параллельность форм с *-ся* и без *-ся*, а также относительно самостоятельный характер возвратной частицы обнаруживают себя и в том, что поэты помещают ее в позицию внутрисловного переноса, задавая игру на противопоставлении возвратных и невозвратных форм глагола. Прежде всего, такую игру встречаем у Марии Степановой:

Так в автобусе глаз *питает*-  
 ся бесстыдною каплей пота  
 На границе ключиц кого-то.  
 Глаз *питает* – читай *пытает* –  
 Колорадский жучок хотенья,  
 И вжимает тебя в сиденья,

<sup>14</sup> Из книги: Риц Е. Возвращаясь к легкости. М.: ОГИ, 2005. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/texts/rits2.html#13> (декабрь 2010 г.).

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. Т.2. С.616-617.

<sup>17</sup> ФАСМЕР М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1971. Т.3. С.108.

И фиксирует показанья  
Для дальнейшего наслажденья.<sup>18</sup>

Здесь в оппозицию вступают предикативные конструкции *глаз питается* и *глаз питает*, причем в первом случае глагольная форма *питает/-ся* осциллирует между возвратной и невозвратной, поскольку оказывается на границе стихового ряда, и ее агенсом является сам *глаз*. Второй раз при использовании невозвратной формы *глаз* уже становится пациенсом, однако разделение текста на строки делает различие субъекта-объекта не столь очевидным. В результате форма *питает* дважды образует рифму с *пита-ет* – один раз на конце ряда в собственно позиции рифмы, другой – внутри одного ряда, тем самым укрепляя звуковое сближение и противопоставление этих двух глаголов, агенсом которых уже выступает «колорадский жук хотенья».

В другом контексте из цикла «Счастье» М. Степановой обыгрывается перформативность возвратной частицы: а именно, *-ся*, оказываясь отделенной в начале ряда, обнажает в форме *возвращаем/-ся* собственно-возвратное значение. Происходит возвращение (ср. *versus*) от начала новой строки к концу предыдущей, и возвращение закрепляется тем, что конечная строка всего фрагмента содержит две отраженных друг в друге частицы *-ся*. Ср.:

Пролеткою на красных колесах,  
Прошу считать эту строчку красной,  
Ради нее написаны прочи,  
Пролеткою на красных колесах  
Мы *возвращаемся, возвращаем-*  
*-ся и опять-не-пере-вернемся.*<sup>19</sup>

Получается, что поэтесса создает сложную конструкцию из возвратных глаголов, чтобы показать, что действие возвращения возможно только в несовершенном виде (неслучайно формы повторяются, но с вариациями *мы возвращаемся, возвращаем/-ся*) и невозможно в совершенном виде (что подкрепляется дефисным написанием, создающим эффект замедления: *опять-не-пере-вернемся*). Именно поэтому оператор отрицания (*-не-пере-*), «опять» возвращает нас к началу той же строки и даже к началу предыдущей, где используется собственно-возвратная форма *возвращаемся*.

При этом операциональным фактором становится сам «стихотворный» принцип членения текста на строки, дополняющийся широким использованием метаграфических средств (знаков препинания, шрифтовых выделе-

<sup>18</sup> «Книжная серия "Улица красных фонарей"». Из книги: СТЕПАНОВА М. Физиология и малая история. М.: Прагматика культуры, 2005. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova5.html> (декабрь 2010 г.).

<sup>19</sup> Из книги: СТЕПАНОВА М. Счастье. М.: НЛЮ, 2003. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova4-2.html> (декабрь 2010 г.).

ний, нетрадиционного расположения текста на странице). Именно на этом фоне создается подвижность грамматических характеристик слов, возникает не свойственная им аналитичность или, наоборот, синтетичность, что позволяет задавать альтернативное разбиение текста на синтаксические единицы. Тем самым принцип неопределенности, намеченный уже в поэзии начала 20 века, достигает своего предела и становится основным при порождении и интерпретации текста.

В то же время, отмечая интенсивацию принципа неопределенности в поэзии 20 века, И.И. Ковтунова отмечала влияние разговорной речи на речь поэтическую. Однако этот процесс, по моему мнению, не так прямолинеен: хотя в устной и поэтической речи на поверхности оказываются близкие по форме конструкции, их генеалогия и функции часто различны. В поэтической речи, в которой, в отличие от разговорной, существует членение на строки, различные типы изоморфизмов, возникающие в вертикальном контексте, выступают «как аналоги тропов на сверхфразовом уровне»<sup>20</sup>, что в корне меняет интерпретацию языковых конструкций. В то же время близость поэтической и устной речи определяется первичностью их звуковой формы, что провоцирует и специальную форму записи стиха (отсутствие пробелов и знаков препинания, дополнительное паузирование, запись строчными буквами, ввод специальных знаков интонации, усечение словоформ, незаконченные и аномальные синтаксические конструкции, окказионализмы). Ср., к примеру, фрагмент «Книжной серии "Улица красных фонарей"» М. Степановой:

Она мала как *тениц*.  
 Бессильна как *младенц*.  
 Кровоточива, как больное место.  
*Не знает говорить*.  
 Не хочет научить.  
 И поминутно плачет, как невеста.<sup>21</sup>

Выпадение букв и звуков, с одной стороны, фиксирует редуцию при устном воспроизведении, а с другой, в письменном варианте текста иконически подчеркивает «малость наличия признака» в именах существительных *тениц* и *младенц*. Как мы видим, эти выпадения и сокращения сочетаются в локальном контексте с другими нарочито неправильными формами (типа *Не знает говорить*), что выделяет особую функцию данного приема.

Это означает, что в современной поэзии «неологичность» и ориентация на «разговорность» нередко имеют метатекстовую природу, т.е. текст описывает сам процесс порождения ненормированных высказываний, и при

<sup>20</sup> Золян С.Т. О принципах композиционной организации поэтического текста. // Проблемы структурной лингвистики: 1983. М.: Наука, 1986. С.60-73. Здесь: с.71.

<sup>21</sup> Из книги: СТЕПАНОВА М. Счастье. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.vavilon.ru/texts/stepanova4-2.html> (декабрь 2010 г.).

этом в таком описании задействованы те же девиантные формы. У М. Степановой это отдельная строка-комментарий «Не знает говорить», у Нади Делаланд такая метатекстовость разлита по всему тексту. Ср.:

*Дактиль тебя побери, повозьми и запомни  
имя фамилии, как тебя произнести?  
Так незнакомо звучишь, амфибрахия полный –  
В дактиле птичьим, невнятистью корня срастив  
что-то свое с чем-то общим – не знаю, не знаю,  
знаю, что звук, завязующий где-то в груди  
памяти слова, как рана сквозная глазная,  
слезы роняет с икон и стихи беретит.*<sup>22</sup>

А именно, стихотворение, написанное дактилем, содержит императив «Дактиль тебя побери» (по типу «Черт тебя побери»), инициирующий аналогичную потенциальную супплетивную форму *повозьми*, придуманную для того, чтобы не нарушать стихотворного размера и обнаружить «невнятисть корня».

Другие сочинители используют лингвистические и стиховедческие термины для более точного определения своего состояния. Так словесная ткань становится основой не только языкового, но и телесного существования, ср.:

Никак не доводя до конца ни одного, находясь в переходном, находясь в точности, пребывая в полете, прибывая в конечную точку. *Я, деепричащаясь, деепричастился, наконец-то* (А. Твеев).<sup>23</sup>

В этом смысле интересно рассмотреть разные потенциально возможные трансформации подобного рода, а также поставить проблему трансляции языковых средств из устной формы речи в письменную. Неслучайно некоторые современные тексты (например, Ники Скандиаки) можно уподобить подстрочнику к никогда не существовавшим стихам, поскольку именно подстрочник задает потенциальность разных вариантов высказывания и освобождает от установки к завершенности в принципе.

Как ни парадоксально, но именно установка на письменную фиксацию текста заставляет поэтессу вносить в текст различные знаки, принятые при записи устной речи лингвистами<sup>24</sup>. Ср., например, стихи Скандиаки из цикла «Руины моря»<sup>25</sup>:

и право на речь –  
музыка речи

<sup>22</sup> ДЕЛАЛАНД Н. Эрос, танатос, логос... М.: ОГИ, 2005. С.110.

<sup>23</sup> <http://www.lj.ivanovo.ru/users/tveev/7097.html> (сентябрь 2011 г.).

<sup>24</sup> Надо сказать, что современные лингвисты при письменной фиксации разговорной речи как раз прибегают ко многим значкам, которые можно встретить в текстах Н. Скандиаки, а ранее Г. Айги.

<sup>25</sup> Цит. по электронному ресурсу: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/247/279/> (декабрь 2010 г.).

ради связующих || ее констант  
или  
чтобы найти  
те  
ямы, (пропуски?) к(-)рые во мне  
голос.

Неслучайно Алексей Парщиков в эссе «Возвращение ауры?» подчеркивает, что в случае текстов Н. Скандиаки мы имеем дело

с неформленными записями, зафиксированными строчкой или словосочетанием. <...> Мы присутствуем при отборе слов, проб словосочетаний, среды проступающих линий смысловых притяжений и отталкиваний, ранее не увиденных, не очерченных и не замкнутых в синтагме. <...> На следующем уровне <...> мы присутствуем словно бы в театре сборки разбросанных образов в единое стихотворение. Как только словарная цепочка получает ритмические центры, при чтении (вероятно, и при письме) возникает эффект обратной (ретроактивной) связи: она изменяет свои смыслы, и настояние на первоначальных смыслах требует от автора усилия преодоления.<sup>26</sup>

В этом, по его мнению, сказывается опыт поэтессы как переводчика англоязычной поэзии. Интересным является и замечание Парщикова, что тексты Скандиаки сравнимы с символами азбуки для глухонемых, где превалирует жестикуляция. Однако способы означивания текстов у Скандиаки во многом задаются и компьютерными символами, что, по словам Парщикова, говорит «о рефлексии технологического и человеческого (или – шире – гуманитарного) в стихотворном произведении»<sup>27</sup>.

В этом выпуске НЛО<sup>28</sup>, где опубликовано эссе Парщикова, Скандиаке посвящен даже целый раздел под названием «Новое поэтическое хозяйство». Совершенно параллельно, некоторое время назад я тоже выделила тексты этой поэтессы среди других, когда размышляла над проблемой «новой дискретности» и альтернативного взаимодействия языковых единиц.<sup>29</sup> В поэзии Скандиаки меня привлек необычный синтез непосредственности и «физиологичности», свойственной живой материи, и «алгоритмичности», присущей формальному языку с его математическими абстрактными сущностями. На мысль о простейшей «биологичности» меня натолкнул фрагмент Ники Скандиаки, в котором неожиданно рифмуются слова «словоформа» и «сифонофора»:

<sup>26</sup> ПАРЩИКОВ А. Возвращение ауры. Новое поэтическое хозяйство: Ника Скандиака. // НЛО. 2006. №82. С.391-399. Здесь: с.394-395 (= <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/pa30.html>; декабрь 2010 г.).

<sup>27</sup> Там же, с.392.

<sup>28</sup> 2006. №82.

<sup>29</sup> Этой теме были посвящены мои доклады в Бергене на конференции из цикла «Landslide of the Norm» (сентябрь 2006) и на Сапгировских чтениях в РГГУ (ноябрь 2006).

(ОРФЕЙ)

а в сотах (странах) моря есть соленый мёд –

солёный мёд огней – *сифонофора*.

Но если кто-то ( / ? ) в банку соберёт,

то это будет *словоформа*.<sup>30</sup>

При этом весь текст целиком начинается словами о «собственно формальном упорядочивании», и в самом этом выражении возникает сразу несколько точек паузирования и членения: границы ряда, скобки, точка, и предоставлена возможность выбора (косая черта):

глубина/собственно

формального <расположения/порядка>. упорядочивания.<sup>31</sup>

Как известно, сифонофоры – это простейшие существа, которые, однако, существуют только колониями, так что возникает затруднение в определении того, соответствует ли каждая часть колонии целой особи или отдельному органу. Ученые считают, что цепь сифонофор соответствует множеству органов, соединенных на общем стволе, но, несмотря на ничтожную степень индивидуальности у сифонофор, она никогда не уничтожается вполне.<sup>32</sup> Аналогия Н. Скандиаки позволяет обратиться к метаязыковому образному прочтению поэтического текста, который, подобно сифонофоре, хоть и разложим на простейшие элементы – словоформы, тем не менее имеет и другие основания упорядочивания, благодаря которым образуется единая система метаграмматических связей, по своей внутренней форме аналогичная функционированию простейшего биологического организма (ср. у Скандиаки: *сифонофоры слез. слов. первых слов*).

Важно и другое наблюдение А. Парщикова, на котором фиксирует внимание И. Кукулин в своих комментариях от редактора. Парщиков пишет об особом вписывании Н. Скандиаки в межкультурный, межъязыковой поэтический диалог – точнее, полилог. И. Кукулин вслед за Парщиковым высказывает мысль о том, что

Скандиака не просто «пересаживает» в русский стих художественные приемы, выработанные русско-, англо- и франкоязычными поэтами 1960-1990-х годов, но переосмысляет их в контексте новейшей социокультурной ситуации 2000-х, в которой изменились статус и функции как самой коммуникации, так и ее «материальных условий» (Х.У. Гумбрехт).<sup>33</sup>

И действительно, Скандиака как бы переводит устный вариант общения в компьютерный, при этом сохраняя возможность «нестирания» первона-

<sup>30</sup> Скандиака Н. Такое яблоко. // Воздух. 2006. №1. Цит. по электронному ресурсу: [http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-1/skandiaka/view\\_print/](http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-1/skandiaka/view_print/) (декабрь 2010 г.).

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> См. Зоология беспозвоночных. Под ред. В. Вестхайде и Р. Ригера. М.: Т-во научных изданий КМК, 2008.

<sup>33</sup> Кукулин И. От редактора. Новое поэтическое хозяйство: Ника Скандиака. // НЛЮ. 2006. №82. С.379-380. Здесь: с.380.



чальных вариантов и оговорок, которые все равно оставляют следы и в памяти человека, и в памяти компьютера. Ср.:

\*\*\*

- 1) из-за того, что у вещей / 2) (две?) утешенные звезды
- 3) в воздухе стоят холмы [столбы?]
- 4) утешенные [борозды, воздух в бороздах]

.

\*\*\*

(телефон??)

Не телефон, а полевой [отыскался] оплакался

(этот звук – полевой – «телефон»??)

\*\*\*

все это тождество и родство – бедный / карандашник сознания. бедный / фонарик бури.

[учащенные/утешенные] следы (звезды?)

искаженные следы / телефон

и пепел.

бумага лжи. мысли – опасливый (отрывистый) карандаш.

одно касание (скорлупка)

и в воздухе стоят холмы<sup>34</sup>

Так, сравнивая отдельные дистантные фрагменты в цикле «Руины моря», мы видим, что самое понятие поэтического «озарения» как бы теряет свой смысл, а важным становится именно тот «след», который и соединяет «руины» сознания, несмотря на распадение форм и их принципиальную «неединственность» при выборе. Более того, текст перестает быть собственно «поэтическим», о чем пишет в том же выпуске НЛО Екатерина Дмитриева в эссе «Иначе высказать мир»<sup>35</sup>. Показательно, что критик при этом обращает особое внимание на «прозиметрию» Н. Скандиаки. Дмитриева пишет:

Иногда кажется, что проза словно побеждает (захлестывает) в ее стихах поэзию: строфы стихов, каждая из которых в отдельности может быть осмыслена как минималистский стих, афоризм или новелла, складываются (или сливаются) в поток, который в свою очередь может быть осмыслен как проза, состоящая из неравносложных стихов, где фразы начинаются и не заканчиваются, перебиваясь другими; где знаков препинания то больше, то меньше, чем полагается, но никогда не в соответствии с правилами синтаксиса, и где под конец уже сама проза начинает захлебываться.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> СКАНДИАКА Н. Руины моря. Цит. по электронному ресурсу: <http://textonly.ru/self/?issue=15&article=5708> (декабрь 2010 г.).

<sup>35</sup> ДМИТРИЕВА Е. Иначе высказать мир. Новое поэтическое хозяйство: Ника Скандиака. // НЛО. 2006. №82. С.387-390. Здесь: с.388-389.

<sup>36</sup> Там же. С.388-389.

Получается парадокс: стремление возвратиться в «природное» состояние заставляет поэтов искать все более искусственные формы записи, не соответствующие исконным ритмико-синтаксическим структурам поэзии. Это, в свою очередь, вызывает возникновение лексических и грамматических неологизмов, синтаксических аномалий, закреплённых авторской пунктуацией. У Скандиаки, в частности, подчинение поэта обратному ходу эволюции до нерасчлененно-сенсорного состояния выражается в уже знакомых нам девиантных возвратных формах, однако образованных на базе аналитического образования с кратким прилагательным:

и соразмерен и не зряч себе  
(иначе бы его не уберечь)  
сбормотанный из крови запах трав; <...><sup>37</sup>

Но все эти тенденции безусловно соотносимы и с теорией Маршалла Маклюэна, согласно которой с помощью электронных СМИ общество возвращается от книжности в первобытное состояние, в котором у человека возрождается естественное слухо-визуальное многомерное восприятие мира и коллективности, а также уничтожается граница между искусством и средой.<sup>38</sup> Кстати, название эссе А. Парщикова «Возвращение ауры?» со знаком вопроса мотивировано тем же предположением: так, И. Кукулин отмечает, что главная мысль этого эссе состоит в том,

что именно рефлексия мироотношения человека, живущего в эпоху компьютеров и Интернета, дает Скандиаке возможность «восстановить ауру» природных явлений, произведений искусства, душевных движений, жестов рук и иных движений тела – в том мире, где, казалось бы, уже никакой «ауры уникальности» существовать не может.<sup>39</sup>

С этой точки зрения также показательны стихи Олега Соханевича, художника и скульптора, а также представителя старшего поколения авангардных поэтов, который вводит в свои стихи еще одну знаковую систему, которая буквально вписывает текст в клавиши компьютера, и при этом вводимые им визуальные знаки устанавливают и интонацию устного прочтения. Таким образом, компоненты стиха являются своеобразными «кодами» мультимедийной компьютерной программы или звукового синтезатора. Особо показательны фрагменты из его композиции «МОЗГ 2»:

<sup>37</sup> Цит. по: МАГУН А. Новые имена современной поэзии: Ника Скандиака. // НЛО. 2006. №82. С.400-405. Здесь: с.404.

<sup>38</sup> Ср. его работы: Понимание медиа: Внешние расширения человека (1964). Пер. с англ. В. Николаева. Закл. ст. М. Вавилова. М., Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. McLuhan M. / Fiore Q. The Medium is the Massage: An Inventory of Effects. N.Y.: Random House, 1967.

<sup>39</sup> Кукулин И. От редактора. С.379.

: влажные руки

голоса  
звуки

тела  
дыханье

! пальца  
касание

медленных пальцев  
передвиженья - - -  
: пульта  
сигналы ! - !  
= = коды программы

: ритмы  
программы  
- пульсы вопросы

: строй  
сочетаний  
медленной фразы

искры контакты  
записи поля : :  
- - памяти  
слова  
нужного слоя

: : яркие  
звуки !  
- памяти токи  
: цифр  
человека  
ясные знаки  
<...>  
: формул  
экрана  
быстрые строки !  
<...>  
мозга  
движение - : - :  
<...>  
: дозы  
энергий  
- жаркие реки !!  
звуки  
потоки

= = радиоволны  
: гаммы  
пульсаций  
переплетенья

звёздного пара  
= температура

: осознание  
данных  
значенья ?<sup>40</sup>

У Д. Бобышева же в стихотворении «Внезапно голос...» (2003) поиски в так называемой всемирной паутине и различные переключения с кириллического на латинский алфавит и обратно сравниваются с поисками «заумного языка» у Крученыха:

Вид обессточенного монитора  
невыносим для меня.

Я – торк!

И тут на лице его монотонном,  
северозападном – юговосторг.  
По сети сияющей паутины...  
Посещаю...

Шасьт – и в машинный мозг,

мышью в занавешенные притины,  
отомкнувши клавишами замок.

Я брожу, пытаю мой путь и тычу  
(методом ошибок и проб)

в нечто почти насекомо-птичье:

*эйч-ти-ти-пи, двуточье, двудробь.*

И заимствует ум

у зауми то, что

было б Крученыху по нутру:

*даблью, даблью, даблью.*

*Дот (точка).*

Комбинация букв. *Дот – ком?*

*Нет – ру!*

И – в некое не совсем пространство,  
где ветер – без воздуха, со слезой,  
где чувству душно, уму пристрастно,  
а с губ не слижешь ни пыльцу, ни соль.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> СОХАНЕВИЧ О. Мозг 2. Цит. по электронному ресурсу: [http://zhurnal.lib.ru/s/sohanewich\\_o\\_w/stihi-103.shtml](http://zhurnal.lib.ru/s/sohanewich_o_w/stihi-103.shtml) (декабрь 2010 г.).

<sup>41</sup> БОБЫШЕВ Д. Звездоречь. // Новый мир. 2004. №5. Цит. по электронному ресурсу: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/5/bob3.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/5/bob3.html) (декабрь 2010 г.).

В итоге, поэт решает все же остаться в виртуальных пределах русского языка (*Нет – ру!*), что позволяет ему самому поупражняться в изобретении новых слов: *юговосторг*, *двучочье*, *двудробь* и т.п.

Таким образом, в стихотворном тексте, существующем в электронно-виртуальной форме и акцентирующем сам факт подобного бытия, создается осциллирующий эффект коммуникации «Я-неЯ», что динамизирует интерпретационные возможности создаваемого текста за счет его мультимедиального потенциала.<sup>42</sup> Однако в основе такой диалогической коммуникации лежит установка на «возвращение к себе» и «обращение вокруг своей оси» – отсюда такое обилие неологичных возвратных форм глаголов, что в целом говорит о зыбкости границы между субъектом и объектом в современном поэтическом дискурсе. Подобный способ автокоммуникации при помощи электронных средств (гаджетов) порождает непредсказуемость дискурсивных превращений и обуславливает порождение незапрограммированных смыслов, являющихся основой языковой креативности. Иными словами:

<...> современный поэт предлагает систему, больше не являющуюся системой языка, который служит ему средством выражения, но и не являющуюся системой некоторого несуществующего языка: он вводит образцы неупорядоченности, организованной внутри системы, чтобы тем самым увеличить возможность получения информации.<sup>43</sup>

В итоге получается, что движение современной поэзии подчиняется формуле, заданной в стихотворении М. Степановой:

*Мы возвращаемся, возвращаемся  
-ся и опять-не-пере-вернемся.*

<sup>42</sup> Данную проблему со стороны графического расширения рассмотрела Д. СУХОВЕЙ в работе: *Круги компьютерного рая (семантика графических приемов в текстах поэтического поколения 1990-2000 годов)*. // НЛЮ. 2003. № 62. С.212-241. (= <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/suhovei.html>; декабрь 2010 г.).

<sup>43</sup> Эко У. *Открытое произведение*. Пер. с итал. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. С.129.

Эмилия Ткаченко (Трир)

## Калейдоскоп в стихах. К поэтике пуанта в танкетке<sup>1</sup>

*я память  
ник  
владимир монахов<sup>2</sup>*

*и я  
себе воздвиг  
Tina*

«Сорока на кусте» – этот мотив (вернее – описание данной картины вслух) вдохновил Алексея Верницкого, основателя нового министихотворного жанра «танкетка». <sup>3</sup> По очевидным причинам мы сегодня редко встречаемся с подробной документацией исторического момента создания новых поэтических жанров. Но в случае с танкеткой, принадлежащей к новейшим явлениям поэзии интернета, нам известны – благодаря Рунету – не только полный процесс разработки ее формальных и смысловых структур, но и точная дата ее «рождения»: согласно Верницкому, танкетка появилась на свет 6 марта 2003 г. <sup>4</sup> Творческий импульс к разработке нового жанра Вер-

---

<sup>1</sup> За поддержку во время процесса работы и критический просмотр статьи благодарю профессора Хенрике Шталь, профессора Михаила Одесского и Марион Рутц.

<sup>2</sup> Все танкетки в данной статье приводятся под именами, которыми их авторы подписались на сайте Алексея Верницкого 26.netsova.ru. Ср. ДВЕ СТРОКИ ШЕСТЬ СЛОВ. Редакторская антология. // Сетевая словесность. <http://26.netslova.ru/Anthology> (март 2012 г.); ДВЕ СТРОКИ ШЕСТЬ СЛОВ. Золотая коллекция танкеток 2003-2005. Сост. Валерий Прокошин. // Сетевая словесность. <http://26.netslova.ru/Anthology?N=Golden> (март 2012 г.). Помимо этих двух главных собраний, вышла книга с выбранными танкетками под редакцией А. Верницкого. Ср. ТАНКЕТКИ. ТЕПЕРЬ НА БУМАГЕ: Антология. Сост. А. Верницкий. М.: АРГО-РИСК, 2008.

<sup>3</sup> Ср.: ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки: новый двигатель русской поэзии? // Русский Журнал. 29.06.2003. <http://old.russ.ru/netcult/20030629.html> (март 2012 г.).

<sup>4</sup> Это число Верницкий реконструирует с помощью эпатажного статистического анализа: выясняется, что примерно каждую третью минуту появляется новая танкетка, точнее, публикуется на сайте 26.netsova.ru: получается приблизительно три тысячи танкеток в год; если 6 марта 2004 г. была опубликована ровно трехтысячная танкетка, то 6 марта 2003 г. – день рождения новой поэтической формы. Ср. ВЕРНИЦКИЙ А. Как мы не воздвигли себе памятник. // Сетевая словесность. 30.04.2004. <http://26.netslova.ru/FirstAnniversary> (март 2012 г.).

ницкий сводит к своему недовольству русской формой хайку<sup>5</sup>: ритм стиха хайку обусловлен особенными свойствами японского языка,<sup>6</sup> не имеющими аналога в русском, так что в отличие от японских хайку их русские подражания и эквиваленты звучат искусственно и неизбежно заставляют русскоязычного писателя и читателя считать слоги. Однако этот вынужденный шаг значительно нарушает ход медитации и таким образом лишает хайку его коренной задачи.<sup>7</sup> По этой причине Верницкий искал форму, основанную на свойствах русского языка и одновременно способную проявить медитативный эффект хайку. Результатом этого поиска является новая миниатюра русской поэзии «танкетка».

Для нового поэтического жанра Верницкий разработал строгие правила, среди которых центральную роль играет удачное открытие неожиданных смысловых структур. В традиционной риторике это – фигура, называемая пуантом (или остротой),<sup>8</sup> т.е. Верницкий, сам того не замечая, определил пуант главным стержнем танкетки. Однако, правила этого миниатюрного стихотворения создают особый вид проявления пуанта-остроты, который в будущем, вероятно, поможет развить новый, более эффективный научный подход к изучению пуанта.

<sup>5</sup> Традиционная форма японского стиха «хайку» состоит из трех строк, в которых слоги чаще всего распределяются в виде 5-7-5 (ср.: *HAIKU. ALTE UND MODERNE MEISTER*. Hrsg. v. J. Hardy. Düsseldorf: Patmos, 2004. С.14). Хайку выделилось как самостоятельный жанр в 17в. из «хокку» (три строки с распределением слогов 5-7-5), т.е. из начального куплета «танки», ставшего со временем самостоятельным поэтическим жанром (ср. там же. С.7 и сл.). А название «танкетка» произошло именно от «танка», двуделенного японского стиха в пяти строках с распределением слогов 5-7-5/7-7 (ср. ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки: новый двигатель русской поэзии?).

<sup>6</sup> М. Бюршапер указывает предварительно на особенности звуковой структуры японского языка и на эффект, который на этой основе производят японские хайку (ср. *BUERSCHAPER M. Das deutsche Kurzgedicht in der Tradition japanischer Gedichtformen* (Haiku, Senryu, Tanka, Renga). Göttingen: Graphikum Mock, 1987. С.12 и сл.).

<sup>7</sup> Японский стих-хайку является одним из приемов медитативной практики дзен-буддизма. Верницкий критикует русские хайку, так как при употреблении традиционной формы хайку на русском языке их медитативный эффект, по его мнению, практически испаряется: «<...> мне не нравилась необходимая рассудочность написания и чтения хайку, проявляющаяся в том, что и автору, и читателю приходится считать слоги в строках сознательно, рационально, а это некомфортно и разрушает лирическое настроение – <...> если мы хотим создать жизнеспособный русский аналог хайку, нам следует посмотреть на функцию хайку – на то, для чего они используются, и придумать форму, соответствующую этой функции, а не наоборот. Вероятно, можно говорить о разных функциях хайку, но меня в первую очередь интересовала та их функция, которая традиционно связана с дзен-буддизмом, а именно то, что написание и чтение хайку используется для медитации, то есть для сосредоточенного созерцания.» (ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки: новый двигатель русской поэзии?)

<sup>8</sup> Ср. очерк истории исследования остроты-пуанта, например, у: *MÜLLER R. Theorie der Pointe*. Paderborn: Mentis, 2003.

Функционирование пуанта в танкетке практически не изучено. Лишь сам Верницкий подчеркнул значимость оригинальной игры со смыслом, представляя ее в качестве конститутивного признака танкетки.<sup>9</sup> Вслед за ним, в литературной критике эту игру неоднократно характеризовали как привлекательную, интригующую черту нового жанра.<sup>10</sup>

Почти вся современная научная литература о теории пуанта или остроты основана на исследовании кратких текстов, вроде эпиграммы, афоризма, анекдота и лишь в редких случаях рассказа.<sup>11</sup> Такой выбор заметно облегчает определение пуанта. Однако следует отметить, что предпочтение кратких жанров все же остается проблематичным и отчасти даже осложняет постижение всех тонкостей пуанта: однозначная и общепринятая классификация всех конститутивных признаков этих жанров не существует,<sup>12</sup> в связи с чем, прием пуанта в них может вовсе полностью отсутствовать.<sup>13</sup> В итоге изучение остроумного высказывания остается лишь поверхностным. Здесь танкетка, для которой характерны сверхкраткость и жанровая сущность пуанта, может открыть новые перспективы для понимания этой традиционной риторической фигуры.

---

<sup>9</sup> Ср., например: ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки. // Сетевая словесность. 2003. [http://26.netslova.ru/Teoria\\_Tanketki](http://26.netslova.ru/Teoria_Tanketki) (март 2012 г.); ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки-2: Плодитесь и размножайтесь. // Сетевая словесность. 2003. [http://26.netslova.ru/Teoria\\_Tanketki2](http://26.netslova.ru/Teoria_Tanketki2) (март 2012 г.); ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки на поэтическом бездорожье. // Русский Журнал. 20.10.2003. [http://old.russ.ru/netcult/20031020\\_vernitsky.html](http://old.russ.ru/netcult/20031020_vernitsky.html) (март 2012 г.).

<sup>10</sup> Ср., например: СОМОВ А. Клики на танкетке – рассмотри поближе. Рецензия на книгу «Танкетки. Теперь на бумаге: Антология». // (блог) текстэксперт. 29.09.2009. <http://www.textexpert.ru/node/1262> (март 2012 г.); СТЕПАНОВ Е. Новые жанры современной русской поэзии: видеопоззия, лингвогобелены, листовертни, танкетки, цифровая поэзия. // Дети Ра. 2011. №12/86. [http://www.detira.ru/arhiv/nomer.php?id\\_pub=3857](http://www.detira.ru/arhiv/nomer.php?id_pub=3857) (март 2012 г.).

<sup>11</sup> Ср., например: MÜLLER R. Theorie der Pointe; NEUMANN N. Vom Schwank zum Witz. Zum Wandel der Pointe seit dem 16. Jahrhundert. Frankfurt / New York: Campus-Verlag, 1986; WENZEL P. Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Untersuchungen zur Pointierung in Witz und Kurzgeschichte. Heidelberg: Winter, 1989.

<sup>12</sup> Ср., например: MÜLLER R. Theorie der Pointe.

<sup>13</sup> Ср. там же. С.306 и сл.



*Поэтика танкетки у А. Верницкого*

*узкими  
вратами*

*входит в жизнь  
танкетка*

Роман Савоста

«Атом русской поэзии» – так характеризует Верницкий свою новую миниатюрную поэтическую форму.<sup>14</sup> По его мнению, радикальная краткость, позволяющая произносить танкетку на одном выдохе,<sup>15</sup> существенно содействует проявлению ее медитативной функции.<sup>16</sup> Строгое ограничение в количестве слогов и их предназначенное распределение по строкам создают ритм, который Верницкий считает естественным для русского языка.<sup>17</sup>

Опираясь на «силлабо-тоническую» тренированность русских авторов и читателей<sup>18</sup>, позволяющую им инстинктивно определить двух-, трех- и четырехсложные стопы силлабо-тонического стихосложения, Верницкий устанавливает следующие формальные критерии танкетки: она должна состоять из двух строк и не более чем шести слогов, распределенными по обоим строкам в виде 3-3 или 2-4. В целом танкетка не должна содержать больше пяти слов.<sup>19</sup> Знаки препинания должны быть опущены, так как их отсутствие способствует возникновению многозначности стихов или даже их противоположному пониманию.<sup>20</sup>

С самого начала танкетка была представлена как «новая сверхкраткая твердая форма»<sup>21</sup>. Но учитывая новейшую активность на сайте Верницкого 26.netslova.ru, следовало бы отметить, что по отношению к признаку «твердости» – в смысле формальной неизменяемости – новая поэтическая миниатюра значительно эмансипировалась. Вопреки замыслу своего созда-

<sup>14</sup> Верницкий А. Танкетки-2: Плодитесь и размножайтесь.

<sup>15</sup> Ср. «хайку» как "einziger-atemzug-gedicht" («стих единого дыхания»). Перевод мой – Э.Т.) (HARDY J. Haiku. С.15).

<sup>16</sup> Он объясняет это так: в момент сочинения или чтения танкетки и даже в процессе воспоминания о ней, повседневная действительность буквально тает сквозь нее, как падающий сквозь сужение песочных часов песок, т.е. медленнее, более концентрированно и значительно более осознано. Ср.: ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки. На подобный эффект направлены и хайку. YASUDA K. The Japanese Haiku. Its essential nature, history, and possibilities in English, with selected examples. Rutland / Vermont / Tokyo: Tuttle, 1985. С.24 и сл.

<sup>17</sup> ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки: новый двигатель русской поэзии?

<sup>18</sup> Ср. там же.

<sup>19</sup> Ср. там же.

<sup>20</sup> Ср. ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки-2: Плодитесь и размножайтесь.

<sup>21</sup> ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки.

теля, она проявила способность к дальнейшему развитию: так, с одной стороны, первоначально двухстрочная форма разрасталась на целые циклы, а с другой – была подвержена еще более радикальному формальному ограничению, сокращаясь до всего одной строки.<sup>22</sup> По мнению Романа Савоста, такая заключительная строка должна состоять из максимально четырех слов, чтобы как минимум одно слово оставалось для второй, мнимой строки.<sup>23</sup> Кроме того, в последнее время образовался новый тип танкетки с названием «битанкетка». Как имплицитно само название, новая форма состоит из двух танкеток, которые не просто сосуществуют в определенном совместном тематическом контексте рядом друг с другом, а отражая структуру танкетки в своем взаимоотношении, образуют сверхтанкетку, в которой первая танкетка как бы занимает место первой строки «классической» танкетки, а вторая – место второй строки.<sup>24</sup>

Исходя из двучленного строя танкетки, создающего диалог между строками, Верницкий требует определенной композиции их смысловой связи: 1. Если первая строка содержит замечание, то вторая строка должна либо дополнить его, либо ответить на него. 2. Если первая строка высказывает мнение или представление, то вторая должна его пояснять. 3. В третьем варианте первая строка содержит одно наблюдение, а вторая строка – другое. 4. И, наконец, первая строка может содержать начало замечания, а вторая должна его завершить – либо переосмысляя, либо уточняя его.<sup>25</sup>

Но главным условием эффектного тематического развития в танкетке, одинаково действительным для всех вариантов, является, согласно Верницкому, внезапный переворот смысла: если первая строка танкетки вызывает эмоции, ассоциации или впечатления и таким образом создает у читателя определенный духовный и умственный настрой, то вторая строка обязательно должна его разрушить,<sup>26</sup> т.е. первая и вторая строка должны противопоставляться друг другу, вступая в неожиданную, частично или даже совершенно новую связь. Именно такое отношение между двумя строками производит, по мнению Верницкого, необходимую энергию соединения, с

---

<sup>22</sup> По поводу этого явления Роман Савоста замечает, что цикл танкеток вовсе обязательно должен заканчиваться полной танкеткой. Уже одна, т.е. первая строка может быть совершенно достаточной для того, чтобы найти в ней отклик второй, в сущности невидимой строки, которая все же прозвучит в мыслях. Савоста утверждает, что тенденция к развитию танкетки в виде такой мнимой строки существовала с самого начала. Ср. несколько примеров у САВОСТА Р. Добавил как отнял. // Сетевая словесность. 11.10.2005. <http://26.netslova.ru/Polttanketki> (март 2012 г.).

<sup>23</sup> Ср. наглядные примеры у САВОСТА Р. Добавил как отнял.

<sup>24</sup> Ср. подробные рассуждения: ВЕРНИЦКИЙ А. Новая симметрия поэтических миниатюр: битанкетки. // Сетевая словесность. 05.10.2011. <http://26.netslova.ru/bitanketki> (март 2012 г.).

<sup>25</sup> Ср. ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки.

<sup>26</sup> ВЕРНИЦКИЙ А. Танкетки на поэтическом бездорожье.

помощью которой два эстетически нейтральных выражения сливаются в одно целое стихотворения. Это определение смысловой структуры танкетки точно соответствует принципу пуанта. Итак, главным свойством удачной танкетки оказывается ее остроумие.

### *Теория пуанта: танкетка и анекдот*

Внимание к дуальным структурам превалирует и в современной теории остроты. Благодаря своей краткости и неожиданному обороту смысла жанр анекдота особенно предпочтителен при исследовании дуальных структур пуанта.<sup>27</sup> Учитывая очевидную близость структуры танкетки с анекдотом, предлагается применить к анализу танкеток инструментарий, разработанный немецким филологом Петером Венцелем для теории анекдота.<sup>28</sup>

П. Венцель считает исходным условием для удачного осуществления пуанта в анекдоте неожиданность и внезапность разоблачения или переворота смысла, сводя этот эффект остроты к обнаружению несоответствия двух элементов, образующих определенную синтагматическую последовательность. Значит, удачное осуществление пуанта зависит от момента неожиданного узнания, который, в свою очередь, проявляется только с помощью так называемой "two-clause-structure"<sup>29</sup>, т.е. Венцель определяет пуант как двухфазную конструкцию, состоящую из двух отдельных частей: из экспозиции и ее остроумного переосмысления.<sup>30</sup> В конце концов, внезапная развязка событий становится возможной лишь в том случае, если ее, действительно, не ожидали.

<sup>27</sup> Венцель, например, использует его в качестве базисного материала исследования. (ср.: WENZEL P. Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur). Миллер отмечает его не только главной основой своей теории, но и в общем признает его значения для литературоведения (ср.: MÜLLER R. Theorie der Pointe. С.24, 306). Норберт Нойман, который описывает действие остроты мгновенной мистификацией и обманом, ищет признаки ее исторической изменчивости в различных старинных анекдотах (ср.: NEUMANN N. Vom Schwank zum Witz). Альберт Веллек указывает на парадоксальность как общий элемент всех базисных структур анекдота и на пуант, как главное условие для его удачного действия (WELLEK A. Witz, Lyrik, Sprache. Bern / München: Francke, 1970).

<sup>28</sup> WENZEL P. Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. Выбор труда Венцеля в качестве основы анализа танкетки в первую очередь обосновывается тем, что он осматривает остроумие как композиционный прием в именно литературных видах текста и поэтому стремится к литературоведческому анализу ее технических средств. Венцель исследует не структуру самих анекдотов, а использует их для исследования остроты. Для него анекдот является – и это значительно – минимальной формой остроумия. Ср. там же. С.11 и сл., с.81.

<sup>29</sup> Ср. там же. С.21 и сл.

<sup>30</sup> Там же. С.22.

Особое внимание следует обратить на установленные Венцелем взаимоотношения этих двух частей. Опираясь на теорию знаков Чарльза Морриса, Венцель определяет пуант как семиотический знак, подлежащий рассмотрению в трех главных категориях: в аспекте семантики, синтактики и прагматики.<sup>31</sup>

Что касается семантических структур, то Венцель выделяет смену исходных рамок понятия, которая чаще всего проявляется в виде, во-первых, диссоциации прежде установленных рамок или, во-вторых, консоциации новых рамок понятий. Действие таких способов остроумного переосмысления обнаруживается практически на каждом уровне текста, начиная с семантики единичных лексем и кончая лингвистикой текста.<sup>32</sup> В принципе, с каждым нарушением исходных рамок понятий одновременно устанавливаются новые, причем сила того или иного эффекта от случая к случаю варьируется.<sup>33</sup> Помимо того, Венцель допускает возможность вовсе не реализованного потенциального переосмысления. В таком случае острота вступает в действие – но значительно слабее – только тогда, когда прежде установленные ожидания не расстраиваются, а, наоборот, в какой-то мере даже избыточно оправдываются.<sup>34</sup>

Что касается синтаксических структур, то здесь в качестве главного элемента Венцель выделяет принцип параллелизма. Даже если эффект остроты зависит не исключительно от этого признака, то в сущности он значительно содействует изменению исходного смысла:

Радикальный сдвиг смысла, созданный удачным пуантом, оказывается возможным лишь в том случае, если есть множество констант, убедительно связывающих экспозицию с пуантом и таким образом устанавливающих симметричный фон, на котором асимметричный момент пуанта, радикально изменяющий смысл, становится ощутимым.<sup>35</sup>

Это значит, что максимальный эстетический эффект пуанта достигается лишь в том случае, когда по возможности все синтаксические элементы, введенные в экспозиции, учитываются и при окончательной развязке.

<sup>31</sup> Ср. WENZEL P. Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. С.27 и сл. В связи с рассмотрением универсальных структур пуанта, прагматика для Венцеля, правда, играет лишь второстепенную роль. Ср. там же. С.60 и сл.

<sup>32</sup> Ср. подробные рассуждения и примеры: там же. С.30 и сл.

<sup>33</sup> Там же. С.37.

<sup>34</sup> Ср. там же. С.45 и сл.

<sup>35</sup> "Die radikale Sinnverschiebung, die eine gute Pointe mit sich bringt, wird immer nur dadurch ermöglicht, daß es eine große Zahl von Konstanten gibt, die Exposition und Pointe schlüssig miteinander verbinden und auf diese Weise einen symmetrischen Hintergrund konstituieren, vor dem das radikal sinnverändernde, asymmetrische Moment der Pointe überhaupt erst spürbar wird" (WENZEL P. Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. С.266. Перевод мой – Э.Т.).

*Пуант в танкетке*

*строка  
и обратно*

Георгий Жердев

Сопоставление результатов исследования пуанта у Венцеля с требованиями Верницкого к тематическому развитию в танкетке ясно показывает их фундаментальное сходство. Двучленная композиция танкетки идеальным образом соответствует структуре пуанта: ее первая строка – экспозиция, которая вызывает в читателе определенные ожидания, а вторая их разрушает. Аналогично, в танкетке легко обнаружить те технические приемы, которые Венцель определяет как основные компоненты удачного пуанта. Например:

листья  
дезертиры

(Роман Савоста)

Ассоциации, которые вызывает термин «листья», несомненно связаны с природой и растительным миром. В результате, от содержания второй строки читатель ожидает чего-то этому соответствующего. Здесь, однако, он вдруг сталкивается с «дезертирами», т.е. с военной терминологией. Обычно в дезертирстве обвиняется лишь солдат, самовольно покинувший свое место военной службы. Но при помощи неожиданного соединения двух в принципе совершенно разных понятий – «дезертиры» и «листья» – создается новый смысл, данный лишь имплицитно во взаимосвязи этих двух слов. Перед глазами появляется следующая картина: дерево медленно теряет свои листья из-за надвигающихся зимних холодов. Листья, которая прикрывала его, редет и в конце концов полностью опадает, оставляя дерево в совершенной незащитности. Для комментатора этого зрелища, который оценивает происходящее как предательство по отношению к дереву – вероятно потому, что сам не приветствует наступления зимы – листья оказываются предателями, т.е. дезертирами.

Если в рассмотренной танкетке происходит неожиданное взаимодействие лексем из отдаленных семантических полей, то следующая танкетка, наоборот, направлена на очевидную диссоциацию, т.е. на нарушение исходно установленных ассоциативных рамок:

смейтесь  
я не шучу

(Роман Савоста)

В этой танкетке особенно явно выступает антитетическая конструкция. Первая строка приказывает смеяться, и читатель совершенно обоснованно ожидает, что этому последует нечто смешное или забавное. Но вопреки его предположению, следует высказывание «я не шучу». Таким образом,

«смейтесь» и «шучу» как бы отражаются друг в друге. Выразительность этого противопоставления определяется тем, что обе лексемы непосредственно связаны с общим мотивом смеха, т.е. действуют в одном и том же ассоциативном поле, а в танкетке они вдруг решительно выступают как антагонисты. Это впечатление усиливается заметной дистанцией между самими строками, особенно ощутимой из-за позиции «я», находящегося во второй строке и выражающего очевидное намерение отстраниться от адресатов первой строки. Таким образом, две строки борются друг с другом. Учитывая факт, что «смейтесь» – по причине звукового сходства – ассоциируется со словом «смейте», танкетка приобретает, сверх того, оттенок угрозы.

Стало быть, пуант этой танкетки выражается в игре с настроением читателя: вызов «смейтесь» подготавливает его к юмористическому высказыванию, ожидание которого не оправдывается. Зато настроение неожиданно превращается в противоположное чувство враждебности и даже агрессии. Таким образом, пуант, не покидая ассоциативную сферу смеха, оставляет тяжелое впечатление.

Последний пример уже перекидывает мостик к танкеткам, остроу которых сложно объяснить с помощью простых технических видов пуанта, по мнению Венцеля, характерных для кратких форм.<sup>36</sup> Например:

скатертью  
ступеньки  
(Роман Савоста)

Любой русскоязычный читатель, прочитав первую строку, безусловно подтвердит, что автоматически появляется импульс продолжить ее словом «дорога». «Скатертью дорога!» является устойчивым выражением, при помощи которого собеседнику намекают на то, что его присутствие вовсе не обязательно и даже нежеланно. Но происхождение этого крылатого слова, по всей вероятности, основано на первоначально добром пожелании: образ «скатертью покрытой дороги» в представлении русского человека непосредственно связан с признаком чистоты и равнины. Предположительно в этом смысле его ранее и употребляли, т.е. в значении «Счастливого пути!». Современный смысл этого выражения безусловно имеет иронический характер: если мы провожаем человека с этими словами, то уж точно не желаем ему счастливо путешествовать, а наоборот, как

<sup>36</sup> Венцель замечает некую зависимость между объемом текста и использованным в нем видом пуанта: «Если краткие, устно переданные анекдоты, как правило, основываются на простых, в сознании реципиента четко очерченных и словно автоматических вызываемых рамках денотации <...>, то более сложные остроумные рассказы и анекдоты чаще всего вынуждены в начале воссоздать с помощью искусного употребления языковых средств те рамки денотации, которые они тут же намерены эффективно разрушить пуантом» (WENZEL P. Von der Struktur des Witzes zum Witz der Struktur. С.150. Перевод мой – Э.Т.).

можно быстрее исчезнуть и по возможности по пути даже споткнуться.<sup>37</sup> А что к этому лучше подходит, как ни ступеньки, да еще в придаток выложенные незакрепленной скатертью?

Особенность этой танкетки состоит в том, что здесь одновременно осуществляются два главных приема пуанта: с одной стороны, происходит нарушение прежде установленного смысла, а с другой, возникает абсолютно неожиданное взаимодействие прежде не связанных элементов, причем с более выразительным и уж точно более разящим воздействием, чем у традиционной версии «Скатертью дорога!». Какой из этих приемов преобладает в создании пуанта, сказать нельзя.

Этот пример показывает, что в танкетке присутствуют не только простые технические варианты остроты. Наоборот, этот жанр способен проявить сложнейшие и тончайшие виды остроумия, соединяя сразу несколько, иногда даже противоположных приемов создания пуанта.

Таким же образом пуант осложнен и в следующей танкетке. В ней присутствует некая консоциация понятий, созданная оригинальным использованием звукового эффекта. Но вызванное ожидание в общем-то не нарушается демаскированием какой-то непредвиденной смысловой связи. Момент развязки используется не с целью опровержения первого впечатления читателя, а скорее всего, с намерением оставить его в полном недоумении относительно истинного смысла танкетки:

ты я

утопия

(Полина Вилюн)

Первая строка как будто отражает встречу двух незнакомцев: «ты» и «я», два противоположных понятия, без какого-либо фонетического или графематического сходства. Они соединены лишь пропуском, т.е. пустым местом, и кажутся совершенно гетерогенными и автономными элементами, которые невольно встретились в одной строке танкетки. Но их, на первый взгляд, случайное расположение в одной и той же строке – при отсутствии каких-либо союзов – одновременно сигнализирует об их потенциальной связанности. Во второй строке их совместное отношение уточняется: «ты» и «я» характеризуются как «утопия», т.е. как идеальное, но и неосуществимое представление. Поскольку разоблачение «истинной» сущности их отношений во второй строке вовсе не уточняет синтаксическую структуру первой, постольку предположение о том, что в первой строке описывается лишь их объединение, никак не подтверждается. Приходится гадать, каким именно образом следует сопоставить «ты» и «я»: с помощью «и», «или»,

<sup>37</sup> Ср., например, о фразеологизме «Скатертью дорога»: БИРИХ А. / МОКИЕНКО В. / СТЕПАНОВА Л. Русская Фразеология. Историко-этимологический словарь. 3-е изд. М.: Астрель, 2005. С.639.

«без», «с», «в» и т.д. Такая неопределенность допускает в принципе любое мыслимое толкование взаимоотношений этой пары.

Аналогичная многозначность вызывается также звуковым строем: прочитав эту танкетку по слогам – а по правилам новой поэтической миниатюры это практически неизбежно – мы обнаруживаем совершенно неожиданную, в высшей степени ироническую расшифровку содержания второй строки как «утопи я». За счет этого, существенно возрастает число вариантов интерпретации: появляется, как минимум, одна новая версия для уточнения взаимоотношений между «ты» и «я», в которой «утопи я» воспринимается как условие их сосуществования: в интересах какой бы то не было связи между «ты» и «я» сперва надо утопить «я». Однако это «я» никоим образом не определяется ближе: имеется ли в виду «я» из первой строки, или я, т.е. личность и воля, «ты», или даже принцип «я» вообще? Вместе с этим обнаруживается, что – в любом случае – «ты» и «я» сосуществовать не могут.

Чтение второй строки как «утопи я» в смысле расшифровки слова «утопия» переносит и смысл первой строки на более отвлеченный уровень понимания: «ты» и «я» теряют прежнюю самостоятельность в отношении друг к другу и внезапно превращаются в представителей целого коллектива. В танкетке разъясняется простейшая сущность социальной утопии, которая лишь в том случае станет осуществимой, если каждый индивидуум откажется от своего я.

Итак, пуант этой танкетки отличается смысловой игрой, проведенной одновременно в разных ассоциативных сферах. Если первоначально основной загадкой этой танкетки кажется лишь истинный характер взаимоотношений между «ты» и «я», то в конечном итоге читатель вынужден согласиться с ее абсолютной неразрешимостью вообще, точнее – с ироническим проявлением именно утопичного характера его же собственных надежд на окончательную разгадку смысла танкетки. Итак: можно понять эту танкетку поэтологически – в качестве метатанкетки.

Подобная форма поэтологически осознанного использования пуанта встречается и в другой танкетке. Параллельное расположение фонетических компонентов и специфика синтаксических структур, рассчитанных на особенный звуковой и визуальный эффект, вызывают своеобразный переворот смысла:

пой меня

май меня

(Алексей Верницкий)

Вторая строка является словно зеркальным отражением первой. Обладая одинаковым количеством схожих графем, слогов и слов, обе строки почти полностью совпадают по произношению. Что касается значения отдельных слов, то, на первый взгляд, различимо сразу несколько потенциальных вариантов: «пой» является императивной формой глагола «петь», а «май»



либо формой глаголов «маять» и «мать/имать», либо обозначает пятый месяц в году. При этом вызывает удивление сочетание между «пой» и «меня», так как поют лишь что-то, а не кого-то. А если прочитать эту танкетку по вертикали, то первые два слова обеих строк, вместе произнесенные, звучат как «поймай».

Смысл танкетки теперь можно свести к одному главному высказыванию: «Поймай меня!». Этот вызов отражается буквально в любой ассоциативной сфере танкетки: ее словно разбросанные элементы создают прерывистый звуковой эффект и этим фонетически изображают картину человека, который играет в салки, выкрикивая «Поймай меня, поймай меня!». В то же время он выглядывает – то с одной, то с другой стороны –, например, из-за дерева, так что части его слов, пока он прячется, заглушаются преградой.

Распад глагола «поймай» на фрагменты «пой» и «май» к тому же приводит впечатление гонок на бумаге (или экране), участниками которых являются отдельные элементы танкетки. Такой же эффект формируется в области тематики: прежде указанные многозначность отдельных слов и различные варианты их комбинации буквально ловят друг друга. Вместе с ними, читатель гоняется за ассоциациями, пытаясь понять истинный смысл текста. При этом он без конца задерживается то у визуального изображения, то у фонетического воздействия, то в области семантики и т.д. Стало быть, эта танкетка, в прямом смысле слова, играет в салки с читателем, который, сам того не замечая, становится невольным участником игры.

Тем самым, главным достижением нового министиха оказывается вовсе не остроумное разоблачение каких-либо смысловых связей или их же превращение, что до сей поры считалось основным условием удачного пуанта, а скорее их почти бесконечное вращение. Танкетка буквально затягивает читателя в водоворот циркулирующего смысла – совмещая несовместимое. Суть пуанта в танкетке в вечном поиске всех только мыслимых и возможных смысловых связей, постоянно перестраивающихся, как непрерывно меняющийся узор в калейдоскопе.

*Медитативный эффект пуанта в танкетке*

*танкетка  
велика*

*в ней мало  
пустоты*

Роман Савоста

Анализ выбранных танкеток подтвердил гипотезу, что именно пуант является существенным приемом этого нового жанра. В нем применяются без исключения все отмеченные П. Венцелем варианты технических структур пуанта. Используя одновременно несколько, даже противоположных, технических приемов остроты, способных действовать на всех уровнях текста, танкетка развивает сложную и многозначную форму пуанта. Но, кроме того, этот сверхкраткий, минималистический стих – не допускающий практически никаких однозначных синтаксических конструкций – представляет совершенно новую, до сих пор незамеченную функцию пуанта: а именно, медитативное действие.

Несмотря на ограниченное количество изученных в данной статье танкеток, гипотезу о том, что момент неожиданного переосмысления – традиционно называемый пуантом – играет центральную роль в поэтике этого жанра, оспорить уже нельзя. Изучение того, в какой мере танкетка использует другие техники остроумного переосмысления или даже создает новые, уже задача другого исследования. Но факт, что этот жанр развивает особый тип пуанта, можно уже теперь считать доказанным.

Пуант в танкетке как бы отправляет читателя в путешествие по ландшафту меняющихся смыслов. Из зерна миниатюрного стихотворения может разрастаться целый мир в имажинации читателя, побужденной пуантом. Таким образом, именно пуант осуществляет главную задачу, поставленную А. Верницким перед новоизобретенным жанром: осуществить поэтическую форму медитации. Однако эту задачу танкетка выполняет не на уровне языкового ритма, как предписывал изобретатель нового жанра, а скорее в ритме образов, созданном специфичной формой пуанта.



Владимир В. Фещенко (Москва)

## О современных «композиторах языка». «Тайная музыка слова» Елизаветы Мнацакановой<sup>1</sup>

*Она и музыка, и слово*  
О. Мандельштам. *Silentium*

*0. Прембула: И музыка, и слово.*

Французский поэт-символист Поль Верлен, как известно, еще в 19 веке обозначил приоритеты новейшей поэзии как стремление к «музыке, которая превыше всего», или, если буквально интерпретировать его метафору "de la musique avant toute chose", к музыке, которая стоит впереди всех вещей и которая, соответственно оставляет позади все прочее, а именно литературу. В данной статье я обращусь к теме музыки как одному из экспериментальных медиа современной поэтической практики.

Должен сразу оговориться, о чем *не* пойдет речь здесь. Из самых разных аспектов взаимоотношения *музыки и словесности* я в данном случае исключаю из рассмотрения, во-первых, проблематику музыкальной метафоры в поэзии<sup>2</sup>; также речь не будет идти о применении музыкального инструментария в анализе языка и речи<sup>3</sup>; об использовании музыкальных

---

<sup>1</sup> Работа над статьей выполнена в рамках гранта Федерального агентства по науке и инновациям «Креативность в современных коммуникативных практиках (российский и западный ареалы)», № НШ-5837.2010.6; а также поддержана грантом РГНФ «Художественный эксперимент: коммуникативные стратегии и языковые тактики» (№ 11-34-00344a2).

<sup>2</sup> Явленную, например, в знаменитой нобелевской речи Т.С. Элиота «Музыка поэзии» (Элиот Т.С. Избранное. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. С.250-266) или в одноименных поэтологических трактатах Л. Сабанеева и Вл. Вейдле «Музыка речи» (САБАНЕЕВ Л. Музыка речи. М.: Работник просвещения, 1923. ВЕЙДЛЕ В.В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М.: Языки славянской культуры (Studia philologica), 2002. С.66-116).

<sup>3</sup> Подобного, к примеру, музыкально-поэтическим теориям А. Квятковского (КВЯТКОВСКИЙ А.П. Ритмология. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», ИНАПРЕСС, 2008) или М. Малишевского (МАЛИШЕВСКИЙ М. Метротоника – краткое изложение основ метротонической междуязыковой стихологии. М.: Издание автора, 1925. Ч.1: Метрика). См. об этом: БИРЮКОВ С. О музыкально-поэтических теориях. // СЕМИОТИКА И АВАН-

форм в литературе<sup>4</sup>, равно как и о партитурном аспекте поэтических форм, я упомяну лишь вскользь; и, наконец, за скобками я оставляю вопрос о саунд- (вокальном, сонорном, фоническом) элементе в музыкальной поэзии<sup>5</sup>.

Проблема, к которой обращаюсь я, находится как бы в ничейной зоне – не принадлежащей, строго говоря, ни к филологии, ни к музыковедению, ни даже к философии музыки<sup>6</sup>, а располагающейся между ними в пока еще недоопределенной вполне области *музыкально-словесного* или *словесно-музыкального*. В этой области, как представляется, и существует творчество персонажа данной статьи Елизаветы Мнацакановой. Это зона динамического перехода от музыки к слову, от музыкального бытия – к языковому существованию, от музыкального мышления – к мышлению поэтическому. Таким образом, речь будет идти не о возврате слова в музыку, а о новом *словесно-музыкальном единстве*, где и слово, и музыка сохраняют свою самостоятельность, перенимая друг у друга некоторые черты, открываясь друг другу и тем самым резонируя друг в друге новыми смыслами. Можно было бы причислить эту проблему к тому, что Р. Якобсон определил как трансмутацию<sup>7</sup> – перевод с языка музыки на язык поэзии. Итак, будем говорить о «словесной музыке» как о «другой музыке»<sup>8</sup>.

ГАРД: Антология. Под ред. Ю.С. Степанова, Н.А. Фатеевой, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткина. М.: Академический проект, 2006. С.574-601.

<sup>4</sup> Из обширной литературы по данному вопросу выделим ключевые работы: MITTENZWEI J. *Das Musikalische in der Literatur*. Halle: Verlag Sprache und Literatur, 1962; PETRI H. *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen: Sachse/Pohl, 1964; WINN J.A. *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*. New Haven: Yale University Press, 1981; WOLF W. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam-Atlanta, GA: Editions Rodopi B.V., 1999; АЗНАЧЕЕВА Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. Ч.1-3.

<sup>5</sup> См., например, представительное собрание аудиотекстов в издании: НОМО SONORUS. Международная антология саунд-поэзии. Сост. и ред. Дмитрия Булатова. Калининград: КФ ГПСИ, 2001.

<sup>6</sup> Представленной, к примеру, известным трудом Т. Адорно «Философия новой музыки»: ADORNO Th. W. *Philosophy of New Music* (1949). Trans. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2006. См. также недавние коллективные издания: ФИЛОСОФИЯ И МУЗЫКА: Диалог противоположностей? Под общ. ред. М.С. Уварова. СПб. / Тирасполь: Изд-во преднеостровского ун-та, 1993; МЕТАФИЗИКА МУЗЫКИ И МУЗЫКА МЕТАФИЗИКИ: Сборник статей. Под ред. Т.А. Апикиан и К.С. Пигрова. СПб.: изд-во С-Петербур. ун-та, 2007.

<sup>7</sup> ЯКОБСОН Р. О лингвистических аспектах перевода. // ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ. Отв. ред. В.Н. Комиссаров. М.: Международные отношения, 1978. С.16-24. Здесь: с.17.

<sup>8</sup> Понятие «другой музыки» я заимствую из замечательной книги на эту тему МАХОВ А.Е. *MUSICA LITERARIA: Идея словесной музыки в европейской поэтике*. М.: Интрада, 2005. С.12 и далее.

Статус Елизаветы Мнацакановой в современном русском поэтическом пространстве достаточно странен и размыт. Но я отнюдь не претендую на внесение ясности в определение ее места в поэтическом олимпе. Напомню лишь, что она уже 30 лет живет и работает за границей, в Вене, и тем самым находится в довольно маргинальном отношении к современному литературному процессу в России. В том числе это вызвано и осознанным отказом самой поэтессы от активного участия в актуальной литературной жизни, ее некоторым отшельничеством как чертой человеческого характера. И, тем не менее, за последнее время эта отстраненность ее была несколько преодолена, после выхода в Москве ее авторской книги "ARCADIA" (2006), публикаций в НЛЮ, а также некоторых статей, посвященных ее поэтике (см. ниже). В 2009 году в Москве же была проведена конференция по творчеству Мнацакановой с виртуальным участием самого автора (сборник материалов в настоящее время готовится к печати в Венском университете), а годом ранее в Германии вышла монография немецкой исследовательницы А. Гильберт<sup>9</sup>, в которой поэзия Мнацакановой рассматривается в визуальном ключе в сопоставлении с работами Карлфридриха Клауса, Сая Твомбли и Валерия Шерстяного.<sup>10</sup>

Большинством критиков и литературоведов поэзия Мнацакановой причисляется к экспериментальной литературе и неоавангарду<sup>11</sup>. Я не берусь обсуждать здесь ее положение в каноне современной русской поэзии, тем более, что в дискуссиях на Кузской конференции о современной поэзии была поставлена под вопрос необходимость такого канона. Меня будет интересовать один специальный сюжет, а именно установка поэзии Мнацакановой на музыкальную композиционность поэтических произведений. А именно, я обращусь к двум вопросам: 1) В чем специфика и авангардность такого рода интермедиальной поэтики с акцентом на музыкальность? 2) Какова та традиция музыкальной поэзии, в которую сознательно или бессознательно вписывается творчество поэтессы?

<sup>9</sup> GILBERT A. Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valery Scherstjanovi und Cy Twombly. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2007.

<sup>10</sup> Графический аспект стиховых опытов Мнацакановой рассматривается также в недавно опубликованной книге: ФАТЕЕВА Н.А. Синтез целого: На пути к новой поэтике. М.: НЛЮ, 2010 (главка «Стих в движении: Форма записи текста и грамматика в поэзии Елизаветы Мнацакановой», с.298-307).

<sup>11</sup> Например, Сергеем Бирюковым (Бирюков С. Любовь к трем авангардам. // Арион. 2003. №3. С.60-72). По мнению Д. Давыдова, Е. Мнацаканова «принадлежит к наиболее значительным, можно сказать, легендарным фигурам отечественного поставангарда (или неоавангарда, если угодно). Парадоксальная неспатажность радикальной художественной работы Мнацакановой, принципиальная ее глубинность, "воумность", используя хлебниковский неологизм, может быть, увы, оставляют фигуру поэта в тени некоторых современников, в том числе и младших» (цит. по: ЧУПРИНИН С. Русская литература сегодня. Зарубежье. М.: Время, 2008. С.19).

1. *«Что это за музыка, о чем здесь речь?»:*  
*Акцент на музыкальность слова в поэзии Е. Мнацакановой*

Музыкальные приемы в поэзии Е. Мнацакановой уже становились предметом научного анализа. В качестве самой заметной черты поэтики Мнацакановой Дж. Янечек<sup>12</sup> выделяет использование музыкальных форм в стихосложении и парономасии как основного поэтического приема<sup>13</sup>. Исследователь уподобляет развитие музыкальной темы «Реквиема» работе композитора, проводящего основную тему, развивая по отдельности каждый из ее мотивов. Сама поэтесса указывает в своих автокомментариях на то, что композиция частей «Реквиема» («Осень в лазарете невинных сестер») более или менее соблюдает композицию католического реквиема, а распределение текста по голосам в конце поэмы связывает с многоголосием и музыкальной формой фуги.

Янечек ставит также вопрос о симультанности: как читать это произведение, следуя музыкальному принципу одновременного звучания нескольких мелодический голосов или линий?<sup>14</sup> С одной стороны, технически это представляется невозможным, с другой – такое чтение сродни музыкальному структурированию в современных композиторских практиках, когда разрозненные музыкальные фрагменты исполняются в алеаторном порядке (ср., например, с методом «структурной интерпретации» П. Булеза). При этом визуальный ряд оказывается подспорьем звуковому – читатель выстраивает за автором своеобразное «музыкально-визуальное поэтическое здание».

В другой работе Дж. Янечек<sup>15</sup> останавливается на процессе рождения словесного текста из музыки, отмечая, что музыка слова, его звуковой фонический потенциал играет в этом процессе такую же большую роль, как и фонический, звуковой потенциал музыкального материала, звук, тон, звучащая материя как таковая, особенно в творчестве профессионального музыканта, каким является Е. Мнацаканова. Сама поэтесса признается: «чтение партитур для симфонического оркестра полностью перестраивает мышление,

<sup>12</sup> Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой. // НЛЮ. 2003. №62. С.272-279.

<sup>13</sup> См. также обобщающий труд данного автора о роли звука и визуальности в современной русской поэзии: JANECEK G. Sight & Sound Entwined: Studies of the New Russian Poetry. New York: Berghahn Books, 2000.

<sup>14</sup> Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой. С.278.

<sup>15</sup> Янечек Дж. Музыкальные процессы в стихотворениях Елизаветы Мнацакановой. // ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ДИНАМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА. Редкол.: Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева (отв. ред.), Н.А. Николина. М.: Управление технологиями, 2006. С.404-416.

делает его стерео-скопично-фоничным, объемным, многолинейным»<sup>16</sup>. И в этом разгадка архитектоники ее текста.

Техника поэтессы отлична от так называемой «саунд-поэзии», как справедливо отмечается Янечек, в частности тем, что поэтическая структура использует здесь полифоническую технику и контрапунктические формы, образуя свою особую систему – текстуально-семантическую полифонию. Однако главной проблемой, согласно ученому, является возможность полифонического чтения текста. Миновать трудности такого чтения помогают, считает он, краткость и варьирование текстовых сегментов. Сам автор уподобляет читателя своего текста дирижеру оркестра:

Ведь когда дирижер смотрит на страницу партитуры, он читает ее не сверху – вниз и не снизу – вверх, но читает, объемлет ее зрением всю в целом, а также каждую строку одновременно и в соединенном звучании с другими строками.<sup>17</sup>

Американский исследователь также приходит к выводу, что полифоническая музыкальная форма пассакалии в исполнении Мнацакановой оказывается удивительно удобной для поэзии.<sup>18</sup>

Попытку определить своеобразие музыкальности поэзии Мнацакановой со стороны теории стиха делает В. Руднев<sup>19</sup>. Он вторит Янечку:

Музыкальное начало в поэзии Мнацакановой, профессионального музыканта и музыковеда, является глубинно структурообразующим, оно детерминирует метрическую, интонационную и композиционную организацию отдельных стихотворений и всей книги в целом.<sup>20</sup>

Сочетание просодически организованных языковых единиц, которые повторяются и варьируются, согласно ученому, полностью соответствует определению мотива в музыке. Строки в такой поэзии – не совсем стихотворные строки, а скорее мотивные конфигурации. «Как определить жанр стихотворений Мнацакановой? Плач, заплачка, слово, моление, похвала?»<sup>21</sup>, – вопрошает Руднев. Не вполне доверяя музыкальным аналогиям, стиховед допускает, что корни такого построения кроются не только в музыкальном языке, но и в языке сакральном (заклинание, молитва, месса),

---

<sup>16</sup> МНАЦАКАНОВА Е. Осень в лазарете невинных сестер. // НЛО. 2003. №62. С.253-271. С.256.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> ЯНЕЧЕК Дж. Музыкальные процессы в стихотворениях Елизаветы Мнацакановой. С.409.

<sup>19</sup> РУДНЕВ В. Стихосложение Елизаветы Мнацакановой. // Митин журнал. 1992. №45-46. С.115-130.

<sup>20</sup> Там же, с.120. Речь идет о книге МНАЦАКАНОВА Е. Das Buch Sabeth. Wien: Ohne Verlag, 1988.

<sup>21</sup> Там же, с.125.



для которого характерны ослабление обычных синтагматических связей и парадигматическое варьирование одной и той же формулы<sup>22</sup>.

Наверное, ни один читатель поэзии Е. Мнацакановой или исследователь ее поэтики не может не признать, что мы имеем дело с наиболее «музыкальным» поэтом современности. При этом музыкальным в каком-то ином, нетрадиционном смысле этого понятия. В каком же? Да, музыкальные приемы композиции поэтического материала и ориентация на звуковое измерение стиха налицо. Но только ли в этом особенность синтетических авангардных текстов Мнацакановой? Нет ли в них какого-то более глубинного, целостного принципа, выходящего за рамки чистого формотворчества?

Мне кажется, что этот принцип есть и что он связан с традицией «языкового композиторства», стремящегося к выявлению скрытой «словесной музыки» поэтического языка. Такое композиторство естественным образом видоизменяет и традицию *чтения* подобной поэзии. Чтение текстов такого плана, вероятно, должно заимствовать у музыки – подобно тому, как сам автор заимствует принципы музыкального сочинения – и образ своего восприятия. Оно должно быть чтением-слушанием, чтением-вслушиванием, чтением-слухом:

<...> графическая поэзия может начать создавать и такие произведения, которые не могут в собственном и привычном смысле слова читаться и произноситься, однако тем не менее предполагают чтение как акт (снятый и «скраденный»), уставлены, или устанавлены на чтение и предстают как некий итоговый конец всякого чтения.<sup>23</sup>

Не относится ли это суждение проникновенного музыковеда к опытам, подобным поэзии Мнацакановой? Чему обязана и к чему обязывает «слово-музыка»<sup>24</sup> Е. Мнацакановой?

Характерная черта этой поэзии – абсолютная слитность поэтической материи, заимствующая свое качество у музыкального материала. Это слитность, которая разбивается при каждом прочтении по-разному. Правда, здесь возникает вопрос – напечатанный текст все же императивен? При традиционном подходе – очевидно, что да. Литературоведческий и лингвистический анализ текста предполагает, что любой элемент текста значим именно в той позиции, в какой он закреплен в печатном тексте. Если же

<sup>22</sup> Сакральный момент музыкальности поэзии Мнацакановой – ее мантровка, литургичность и закланательность – акцентируется также в статье СЕКАЦКИЙ А. Поэма и мантра. // Митин журнал. 1992. №45-46. С.125-135.

<sup>23</sup> МИХАЙЛОВ А.В. СЛОВО и МУЗЫКА: Музыка как событие в истории Слова. // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций. Ред.-сост. Е.И. Чигарёва и др. М.: МГК, 2002. С.16.

<sup>24</sup> Неологизм С. Бирюкова, см. БИРЮКОВ С. Поэзия: модули и векторы. Словомызыка Елизаветы Мнацакановой (28/02/05). // Топос 28/02/05 (= <http://topos.ru/article/3315>; декабрь 2010 г.).

подойти к тексту как к словесно-музыкальному единству, в котором знаки распределены в печатном пространстве относительно условно (как в партитурах современной авангардной музыки), то выяснится, что дискретность языковых знаков в поэтическом тексте такого характера – это лишь неизбежная фиксация *одного из возможных* порядков следования языковых единиц. Реальное чтение (в том числе и авторское!) будет всегда вариативным. И в этой вариативности, как видится, основной принцип поэтики Мнацакановой, черпаемый ею из музыки.<sup>25</sup>

Эти утверждения вполне согласуются с собственной практикой как написания, так и чтения своих текстов Е. Мнацакановой. Так, три существующие на настоящий момент редакции поэмы «Осень в лазарете невинных сестер» – одновременно и самостоятельные произведения, и вариации одного и того текста. Причем собственный авторский перевод на немецкий язык тоже рассматривается поэтессой не как перевод, но как «вариант на другом языке»<sup>26</sup>. При внимательном прочтении разных вариантов выясняется, что вариации затронули лишь комбинаторику самих частей и частиц поэмы. Это ли не подтверждение музыкальной первозданности поэтического проекта Мнацакановой? То же относится и к декламации самой поэтессой своего сочинения: отдельные фразы, слова и части слов интонируются совершенно не в традиционной манере поэтического чтения. Автор мастерски воспроизводит голосом тончайшие обертона и изменения тона в проведении «мотивов» и «тем» «Реквиема», что слышно в аудиозаписи самой поэтессы, изданной на компакт-диске.

Несмотря на, казалось бы, статичное существование текста на печатной странице, поэзия Мнацакановой демонстрирует свободу языка – свободу, дарованную музыкальной стихией. По слову поэтессы, это «освобожденная музыка», которая «вмещает все и хранит в своих глубинах весь неизмеримый океан свершения»<sup>27</sup>. При этом она не утопает в зауми. И в этом отличие ее от сонорной поэзии. «Сонорники», как правило, ограничиваются лишь звуковой стороной поэтического слова – т.е. внешним сходством с музыкой. Поэзия Мнацакановой включает композиционное начало, и за всеми как будто бы вольными словесными экспериментами стоят музыкальные техники, структурирующие звуковой поток в гораздо большей степени, чем в чистой сонорике. В отличие от чистой зауми, смысл в такой

---

<sup>25</sup> В такой вариативности разбиения и интонирования словесного материала мне видится также сходство с поэтикой православной молитвы. Как известно, исторически разбиение молитвенного текста на отдельные словоформы и его пунктуация в высшей степени условны – реальная артикуляция молитвенных формул всегда разнится и индивидуальна для каждого чтеца.

<sup>26</sup> МНАЦАКАНОВА Е. Осень в лазарете невинных сестер. С.258.

<sup>27</sup> МНАЦАКАНОВА Е.А. ARCADIA: Стихи. Из лекций. Статьи. Эссе. М.: Изд-во Р. Элинина, 2006. С.151.

поэзии не затемняется и не устраняется – он вступает в свободную игру значимостей. «Свободную», впрочем, не означает «какую угодно читателю». Смысловой каркас текста, зафиксированный в словесной партитуре, задает определенный настрой (*Stimmung*) – тему или несколько тем, подлежащих свободно-ассоциативному развитию в процессе чтения-слушания текста читателем-слушателем. Такими ключевыми темами «Реквиема», к примеру, являются «смерть», «гибель», «братство», «сестринство», «семеричность», «свет», «воскресение» и т.д.

В отличие от традиционной стихотворной поэзии, тексты Мнацакановой текучи и процессуальны. В музыке форма всегда процессуальна, как показал выдающийся теоретик музыки Б. Асафьев (1930)<sup>28</sup>. Свойства музыкальной формы – единство различного и «инакость ранее бывшего», текучесть музыкальной стихии, изменчивость звукового потока, взаимосвязанность элементов целого – сполна проявляются в поэтических произведениях русской поэтессы. Словесно-музыкальная форма здесь – не просто поток, но *процесс*; не просто движение, но *продвижение* (*processus*), т.е. смена состояний. Повторяющееся дважды-трижды или более слово (часть слова, или даже отдельная буква) – это не тавтология (как у концептуалистов, призванная привлечь внимание к слову или выпотрошить его значение), а музыкальный повтор, развивающий смысловой потенциал слова. От позиции слова (порядковой) происходит минимальное приращение смысла.

Собственно, в чем еще заключается функция *пробелов* в словомызыке Мнацакановой, как не в смыслопорождении? В обычной письменной речи пробел выполняет роль простого разграничителя языковых знаков. В поэзии традиционного толка он уже выступает как ритмосмысловой элемент. Раскрепощая возможности пробелов, словесная музыка в текстах Мнацакановой выдвигает их на передний план поэтического выражения. Пробелы становятся столь же значимы, как и буквенные знаки. Зачастую пробел здесь – часть самого слова, его неслышимая тень, отсутствующая структура. Пробел звучит ничуть не менее звучно, чем озвученное слово. Он не просто приобретает *форму* в словесной музыке – но и служит активным носителем утаенного смысла. И его появление в той или иной позиции столь же неслучайно, сколь и вариативно. Вспомним Малларме, первооткрывателя пробелов в качестве динамизирующего механизма поэтического текста: «бросок костей»<sup>29</sup> всегда выдает конкретный и непреложный результат, но сам *акт* броска таит в себе непредсказуемую и непредопределенную случайность.

<sup>28</sup> См. переиздание: АСАФЬЕВ Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн.1,2. Л.: Музыка, 1971.

<sup>29</sup> Имеется в виду известное стихотворение С. МАЛЛАРМЕ «Как бы ни выпали игральные кости, случая все равно не избежать». // СЕМИОТИКА И АВАНГАРД. С.631-650.

Пробелы и отточия, столь филигранно и многообразно разбивающие слитный словесный поток в поэзии Мнацакановой, суть не что иное, как реализация принципа музыкальной паузы. В музыкальной паузе же скрыто молчание. Значение пауз в музыке было по-настоящему осознано лишь в музыке и музыковедении 20 в. – выяснились колоссальная роль паузы и многообразие ее функций. Случаи паузирования в поэзии встречались и ранее (например, в поэзии Пушкина), однако междусловный пробел на странице стиха – достояние поэтики конца 19 века. Именно начиная с Малларме, молчание в поэзии стало осмысляться как творческая стратегия, стремящаяся к определенной манифестации слова:

Слово может быть выявляемым молчанием; точно так и музыка, музыкальное произведение могут быть выявляемым молчанием и могут рассматриваться как *именование* молчания, понимаемого как самый существенный способ говорения.<sup>30</sup>

Неудивительно, что Е. Мнацаканова как музыкант и как поэт придает в своем творчестве такое значение молчанию.

При всем том, что сама Е. Мнацаканова отрицает воздействие на нее каких-либо техник современной музыкальной композиции, нельзя не отметить близость ее опытов послевоенному музыкальному авангарду. Прежде всего, вероятно, следовало бы упомянуть минимализм – технику, построенную на повторении музыкальных фраз с минимальными вариациями на протяжении длительного периода времени. Отчасти поэтические приемы поэтессы напоминают метод сериализма (в особенности его радикального крыла, представленного А. Веберном и П. Булезом, акцентирующими весомость пауз в музыкальной речи). Учитывая опыт работы Мнацакановой с современным электронным музыкантом Вольфгангом Музилом, написавшим музыку к «Реквиему»<sup>31</sup>, есть основания предполагать влияние с его стороны, по крайней мере, на устное исполнение произведения самой поэтессой. Впрочем, саундтрек Музиля представляет собой более или менее фоновую музыку, близкую к стилю «эмбиент», не входящую в прямой контакт с исполняемой поэмой. Если с точки зрения материала и метода работы с ним поэтическая техника Мнацакановой может быть сопоставлена с музыкальным авангардом, то на уровне жанровых форм (фуга, реквием, пассакалия) традиционные музыкальные структуры являются для нее более характерными.

<sup>30</sup> МИХАЙЛОВ А.В. СЛОВО И МУЗЫКА. С.19.

<sup>31</sup> ELISABETH NETZKOWA MNATSAKANJAN & WOLFGANG MUSIL. 2008. Herbst im Hospiz der Unschuldigen Schwestern. Requiem in 7 Teilen. Osen' v Lazarete Nevinnych Sester – Requiem v 7 částjach. CD. Gesamtspielzeit 1:00:54; Text, Stimme, Bilder – Elisabeth Netzkowa Mnatsakajan; Musik, Aufnahme, Klangregie – Wolfgang Musil. Produziert in Wien, Valistudio 2004-2008.

Наконец, хотелось бы отметить еще такую особенность «словомузыки» Мнацакановой, как музыкальная композиция ее авторских книг. Книга оформляется и составляется ей так, как если бы она была музыкальным произведением. Порядок следования текстов и их расположение на странице (известно, насколько пристрастно поэтесса относится ко всем мельчайшим нюансам верстки) повинуются единому и сплошному архитектурному принципу. Вся книга становится как бы звучащей, реализуя музыкальный принцип всеобщей гармонии:

<...> и целое, его композиция и структура, и мельчайшие части его, есть совершенная, готовая и законченная гармония. Мы не можем знать, как возникает та или иная часть целого, с какими усилиями воздвигается вся постройка. Но и целое, и мельчайшие части его есть воплощение гармонии, осуществление ее <...>. <sup>32</sup>

Партитурность поэтических текстов хорошо видна на примере «Песни песней», где в правой колонке приводятся квазимузыкальные пояснения, имитирующие темп исполнения мелодии в музыке («судорожно», «бесбрежно», «безгрешно», «безудержно» и т.п.), только здесь они выстраиваются как отдельное измерение художественного текста. Даже в «прозаических» эссе текст разрежается типографскими обозначениями и выделениями, как в заключительном очерке из книги «ARCADIA» о Чехове.

На протяжении всего текста о Чехове повторяется мысль о «музыке слов» и «музыке речи». Фраза «люди львы орлы и куропатки» из «Чайки» русского писателя становится лейтмотивом, «секвенцией» всего эссе, неким мелодическим единством. «Тайная музыка слова», согласно Мнацакановой, составляет содержание языка чеховских произведений. «Что это за музыка, о чем здесь речь?» – задается вопросом автор. И предлагает «ПОСЛУШАТЬ текст, уловить и выявить мелодию, ту глубоко пролегающую линию, что управляет механизмами движения речи» <sup>33</sup>. Мелодия языка есть важнейшая его характеристика. И словно вослед другому виртуозному «композитору языка», провидцу «словесной музыки» Стефану Малларме, звучат следующие слова поэтессы:

И тем прочнее связаны слова с другой музыкой – не только фонической, слышимой, – но и тайной, скрытой за текстом, за всеми видимыми свершениями, за видимой видимостью жизни <...>. <sup>34</sup>

<sup>32</sup> МНАЦАКАНОВА Е.А. ARCADIA. С.148.

<sup>33</sup> МНАЦАКАНОВА Е.А. ARCADIA. С.161.

<sup>34</sup> Там же. С.167-168.

2. *«Отобрать у музыки свое добро»:  
Традиция музыкальной поэзии от символизма до наших дней*

Хотелось бы теперь вкратце сказать о том, к какой поэтической традиции относится сама эта идея «словесной музыки» и «тайной музыки слова». Как кажется, ее возникновение связано с эволюцией французского и в дальнейшем русского символизма.

В символизме второй половины 19 века происходит абсолютизация музыки как синтетического искусства. Так, в письме к Р. Вагнеру Ш. Бодлер говорит о сверхъестественном единстве музыки и поэзии следующим образом:

Только благодаря поэзии и сквозь поэзию, только благодаря музыке и сквозь музыку душа улавливает великолепия, находящиеся за гробом.<sup>35</sup>

Однако по-прежнему все это условные заявления, вплоть до того момента, когда возникает фигура французского символиста Стефана Малларме. И если у его современника П. Верлена лишь идет речь о музыке ("de la musique avant toutes choses"), то Малларме уже пытается постичь природу музыки и впустить музыкальное в словесное – по его выражению, подхваченному затем Полем Валери, «отобрать у музыки свое добро»<sup>36</sup>.

В отличие от своих соратников по символистской школе, С. Малларме уже не просто уповает на музыку как спасительницу поэзии – он называет себя «композитором», который «занимается музыкой» ("Je fait de la Musique" – признается он<sup>37</sup>). Музыка для него есть та тайна, которая скрывается внутри языка, внутри поэтического текста, а не является всего лишь внешним импульсом к написанию стихотворения или искомой целью поэтического высказывания. В стремлении слова к Музыке (Малларме почти всегда употребляет это слово с большой буквы) ему видится основная задача поэзии. В музыкальном начале словесности кроется «тайна слова», которую нужно не открывать, но слушать:

Я знаю: Музыка раздражает, если хочет ограничить Тайну, когда произведенные слова стремятся к ней.<sup>38</sup>

Есть два верных и точных носителя Тайны, достойные друг друга – Музыка и Словесность. Нужно забыть старое различие между ними, ведь это лишь намеренный уход от изначального положения дел ради окончательного объединения: первая, вызывая чары, расположенные в той или

<sup>35</sup> Цит. по: СВЕРДЛОВ М. Символизм: Бодлер и Верлен. // Литература. 2005. №3. С.40-43. Здесь: с.42.

<sup>36</sup> Цит. по: МАХОВ А.Е. MUSICA LITERARIA. С.67. О связях Малларме и музыки см.: BERNARD S. Mallarmé et la musique. Paris: Nizet, 1959; LEES H. Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language. Aldershot: Ashgate, 2007.

<sup>37</sup> Цит. по: МАХОВ А.Е. MUSICA LITERARIA. С.68.

<sup>38</sup> МАЛЛАРМЕ С. Тайна в произведениях словесности. Пер. с франц. Ю.С. Степанова. // СЕМИОТИКА И АВАНГАРД. С.628-630. Здесь: с.629.

иной точке слуха и почти что абстрактного зрения, превратилась в рассудочность, которая, наложившись на пространство печатного листа, сохраняет здесь свой приоритет.<sup>39</sup>

В эссе «Музыка и словесность» Малларме постулирует следующий вывод:

<...> между Музыкой и Словесностью существует попеременная грань, которая то расширяется в сторону тьмы, но непреложно сверкает тем единственным явлением, которое я назвал Идеей. Каждый из этих модусов тяготеет к другому и, исчезая в нем, вновь возникает с заимствованиями: в обоих случаях в завершённом виде появляется целый новый жанр.<sup>40</sup>

Слово приводится музыкой в «скользящий контакт со смыслом». Поэтическое «письмо» является «безмолвным прорывом в абстракцию», равно как и Музыка. В повседневной речи («болтовне» – как иронизирует Малларме) происходит рассоединение слова и музыки. И кого же в этом винить, спрашивает он? – «Язык». Язык, ограничивающий музыку: «толку нет, если язык не придает значения очистительному закалу и парению музыки».<sup>41</sup>

Характерно, что основным приемом движения слова к Музыке и Тайне Малларме признает пробел:

Увидеть пробел, который на данной странице открывает ее своей непричастностью ни к чему, даже к заголовку, говорящему слишком громко: увидеть пробелы абзаца, даже мельчайшие, – всех абзацев, рассеянных по странице; случайность, побеждаемую слово за слово, неотступно пробел возвращается, только что он был бесцельным, а вот теперь

определенный, чтобы заключить, что по ту сторону нет ничего и установить подлинность молчания –

42

«Подлинность молчания, заключенная в небесцельном пробеле», – это и есть выражение музыкальной стихии, прорывающейся сквозь стих. Ведь молчание, тишина, пауза в музыке – не просто синтаксический знак, это конструктивный элемент музыкального произведения, который и берет на вооружение Малларме, впервые с установкой на музыкальность в истории поэзии, когда пробел между словами становится значимым элементом семантической структуры произведения. В его «Броске костей...» пробелы функционируют как нечто слышимое внутренним слухом. Благодаря им слова лишаются непреложной предикативной связи. Пауза в речи как правило носит синтаксическую функцию (хотя порой и выступает в роли эмфазы). Малларме делает паузу семантически нагруженной на всем протя-

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> MALLARME S. La Musique et les Lettres. Paris: Perrin, 1895. С.51-52. Перевод наш – В.Ф.

<sup>41</sup> Он же, с.49.

<sup>42</sup> МАЛЛАРМЕ С. Тайна в произведениях словесности. С.630.

жении стиха. В музыке пауза тоже семантическина – она не только смыслообразующий элемент, но и часть самого музыкального смысла.

Поль Валери, интерпретируя Малларме, делает наблюдение, что поэт, сочиняющий стихи из слов-знаков, является своего рода посредником между двумя полюсами – ощущением (чистой реальностью, чистой значимостью) и сознанием (языковостью, знаковостью).<sup>43</sup> Музыкальное ощущение и есть значимость в чистом виде:

Между вещью, как она есть, и вещью, чья функция – быть не тем, что она есть, существует посредник <...>. Между Бытием и Знанием действует могущественная и бесцельная музыка.<sup>44</sup>

Здесь не место вдаваться в семиотику и семантику музыки<sup>45</sup>, но хотелось бы сделать лишь одно замечание. В музыке нет дуализма означаемое – означающее (имеется в виду реально звучащая музыка), означающее и является означаемым (но не в смысле рефлексивности поэтического слова, обращенного на самое себя, по Г.О. Винокуру<sup>46</sup>). В рефлексивности – все тот же дуализм, и он не снимается, а всего лишь приближает означающее к означаемому, но не достигает синкретизма. В романтических терминах эта идея встречается уже у С. Киркегора, ставящего вопрос, в какой мере музыка является языком. В слове, считает он, невозможно выразить музыкальное, ибо слово неразрывно связано с рефлексией. Музыка же – это

<sup>43</sup> Нам приходилось писать об этом ранее в связи с темой «музыка и абсурд», см.: ФЕЩЕНКО В. Литература абсурда и музыка абсурда: парадоксы на границах языкового сознания. // ХАРМС-АВАНГАРД. Ред. Р. Нешкович. Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Издательство Филологического факультета в Белграде, 2006. С.124-142.

<sup>44</sup> Цит. по: КОЗОВОЙ В. Поль Валери в поисках интеллектуального универсализма. // Козовой В. Тайная ось. Избранная проза. М.: НЛО, 2003. С.256-288. Здесь: с.278.

<sup>45</sup> Из основной литературы по вопросу укажем на следующие работы: PEACOCK R. Probleme des Musikalischen in der Sprache. // WELTLITERATUR. Festgabe für F. Strich zum 70. Geburtstag. In Verb. mit Walter Henzen hrsg. v. Walter Muschg / Emil Staiger. Bern: Francke, 1952. С.85-100; GRUHN W. Musiksprache – Sprachmusik – Textvertonung. Frankfurt a.M. et al.: Verlag Moritz Diesterweg, 1978; FALTIN P. Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache, Aachen: Rader Verlag, 1985; TARASTI E. Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002; BAYERL S. Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2002; ГАСПАРОВ Б. Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка. // Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1969. Вып. 236. С.174-203; АТАЯН Э.Р. Свобода как идея и как действительность. Ереван: ЕГУ, 1992; ДЕНИСОВ А.В. Музыкальный язык: структура и функции. СПб.: Наука, 2003.

<sup>46</sup> Г.О. Винокур указывал на «свойство поэтического слова, которое можно назвать его рефлексивностью, то есть его обычная обращенность на само себя» (ВИНОКУР Г.О. Понятие поэтического языка. // ВИНОКУР Г.О. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. С.388-393. Здесь: с.392).



язык, который выражает «непосредственное в его непосредственности»<sup>47</sup>. Непосредственность – значит, незнаковость, слитность двух сторон знака. Эта же идея повторяется позже у Адорно в его «Фрагменте о языке и музыке»<sup>48</sup>. Впрочем, дальше Киркегор не столь проницателен, утверждая, что сила языка в том, что он выражает определенное, в то время как музыка выражает неопределенное. Разумеется, суть здесь не в определенности-неопределенности. Музыкальный смысл вполне определен, но это «за-словесный», или трансгрессивный смысл, не лишенный конкретности. Музыкальность есть не что иное, как наличие «такого смысла, который обращен на себя, и только на себя»<sup>49</sup>. Музыкальный смысл и музыкальный знак всегда мотивирован самим собой. Об отличии поэтического и музыкального языка от обыденного как основанного на арбитрарном и конвенциональном характере пишет задолго до Ф. де Соссюра уже английский литератор начала 19 века Уильям Хэзлитт ("On Poetry in General"). Отметим также, что Хэзлитт уже в то время заговорил о «музыке самого языка». Поэзия, писал он, есть «музыка языка, отвечающая музыке сознания, словно высвобождая "тайную душу гармонии"»<sup>50</sup>.

Возвращаясь к С. Малларме, нужно еще упомянуть о том, что в своем проекте "Le Livre" («Книга») он предпринял грандиозную попытку перенести в Книгу, т.е. в текст, сам принцип симфоничности в музыке.<sup>51</sup> В основе этой книги должен был лежать комбинаторно-игровой принцип, свойственный и музыкальной композиции. Книга выступает здесь как всеобъемлющее развитие отдельной буквы и призвана извлекать подвижность и пространственность через игру соответствий. Непрестанное движение взгляда туда-сюда – от буквы к строке, от строки к странице, от страницы

<sup>47</sup> KIERKEGAARD S. Entweder/Oder. Aus dem Dänischen von Emanuel Hirsch. Jena: E. Diederichs, o.J. Bd. 1. С.63-64.

<sup>48</sup> ADORNO Th. Fragment über Musik und Sprache. // ADORNO Th. Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1963. С.9-16.

<sup>49</sup> МИХАЙЛОВ А.В. СЛОВО и МУЗЫКА. С.13-14.

<sup>50</sup> HAZLITT W. Lecture I. Introductory. On Poetry in General. // LECTURES ON THE ENGLISH POETS AND THE ENGLISH COMIC WRITERS. Ed. W. Hazlitt. London: Bell, 1906. С.10-28. Здесь: с.16.

<sup>51</sup> Заметим, что этому опыту Малларме предшествовала солидная традиция написания так называемых «симфоний», или «конкорданций» – священных книг, в которых были собраны из одного или нескольких сочинений места, состоящие из одних и тех же слов. Библейские симфонии представляли собой собрание в алфавитном порядке всех встречающихся в Священном Писании слов, выражений и фраз с указанием места, где они находятся. Автором первой симфонии был католический святой Антоний Падуанский, с именем которого известно сочинение под заглавием «Нравственная конкорданция Священного Писания», относящееся к началу 13 в.: S. Antonii De Padua Concordantiae Morales Sacrorum Bibliorum. Romae: ex typographia Alphonsi Ciacconi, 1624.

к книге в ее целом – напоминает Малларме исполняемую по партитуре пьесу или симфонию:

Поэзия – нечто ближайшее к идее – это Музыка, между ними двумя не может быть так: то – «высокое», а это – «низкое».<sup>52</sup>

Таким образом, у Малларме музыка – ритм соотношений, которым должно быть пронизано словесное произведение. Известны слова Х. Гофманстала о Малларме:

Он был музыкантом почти в той же мере, что и поэтом; с композиторской точки зрения между ним и Дебюсси едва ли можно найти различие.<sup>53</sup>

Малларме, в отличие от романтиков, осознает музыку как архитектурный принцип, особый тип структурности. Именно поэтому он хочет, чтобы музыка вернула поэзии, как он говорит, «ее собственность»<sup>54</sup>.

Нелишним будет напомнить, что термин *композиция* изначально употреблялся по отношению к поэтическому творчеству, а лишь затем был перенесен на музицирование. Отсюда в русском языке выражения «сочинять стихи» и «сочинять музыку». И когда Малларме называет себя композитором, он не просто актуализирует это обстоятельство, но еще и видимо помнит, что греческий аналог термина композиция – это *сюнтесис*, т.е. синтез. Так зарождается понимание языкового композиторства как синтетического действия. Малларме приходит к тому, что «слово, стремившееся к музыке как к своему идеалу, возвращается в самое себя, осознав, что музыка, которую оно искало в чужом, внесловесном мире гармонических звучаний, скрыта в нем самом»<sup>55</sup>.

Начиная с Малларме, идея языкового композиторства начала эволюционировать. Повторю, что речь не идет о метафорическом смысле «музыки поэзии» или «музыки речи», когда поэт лишь уподобляется композитору, певцу или музыканту, как например, в стихотворении И. Северянина «Я – композитор»: «Я – композитор: в моих стихах / Чаруйные ритмы»<sup>56</sup>, или в книге А. Туфанова «К зауми»: «поэт должен стать композитором своих мелодий»<sup>57</sup>. Дело, однако, не в ритмах и мелодиях, а в ритме и мелодии – в том музыкальном первопринципе, который объемлет собой всю ткань по-

<sup>52</sup> МАЛЛАРМЕ С. Книга – духовный инструмент. С.626.

<sup>53</sup> Цит. по: МАХОВ А.Е. MUSICA LITERARIA. С.58.

<sup>54</sup> Там же, с.67.

<sup>55</sup> Там же, с.179.

<sup>56</sup> СЕВЕРЯНИН И. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1988. С.228.

<sup>57</sup> ТУФАНОВ А. К зауми. Стихи и исследование согласных фонем. Пб.: издание автора, 1924. С.9. См. диссертацию немецкой исследовательницы Э. Шмидт, глава которой целиком посвящена экспериментам с «музыкой слова» в русском Авангарде: SCHMIDT H. Wortmusik, Schriftanz, Textbilder. Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20.Jahrhunderts. Bochum: projekt-verlag, 2000.

этического произведения, тем самым не уподобляя поэзию музыке, а переинициализируя ее стихию, ее порождающую структурность.

Вторым великим композитором языка после Малларме следовало бы назвать Андрея Белого, который тоже прямо именовал себя «композитором языка»:

<...> я себя чувствовал скорей композитором; чем поэтом; <...>

<...> главенствующая особенность моих произведений есть интонация, ритм, пауза дыхания, передающие жест говорящего <...> я стал скорей композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений, чем писателем-беллетристом в обычном смысле этого слова.<sup>58</sup>

В «Симфониях» и в «Глоссолоалии» ярко выражен этот композиторский принцип. Свою «поэму о звуке» он «темперировал», как если бы это было музыкальное произведение, и называет – «звуковой поэмой», «импровизацией на несколько звуковых тем»<sup>59</sup>. О музыкальности Белого много писалось<sup>60</sup>, и сама Е. Мнацаканова высказалась об этом в речи на вручении премии Белого, при этом прекрасно воссоздав беловскую интонацию.<sup>61</sup>

Из русской поэзии начала 20 века, помимо Белого, можно упомянуть еще два имени, важных для становления идеи музыки как стихии поэтического.

Это, во-первых, В. Хлебников, стремившийся построить язык по аналогу музыкального языка, причем самого формального свойства. Для Е. Мнацакановой важна также хлебниковская идея молчания:

молчания, которое говорит громче слов. Оно заключает в себе гораздо больше слов, чем самый толстый роман. Оно звучит в душе тихой непрестанной музыкой <...>.<sup>62</sup>

<sup>58</sup> Белый А. О себе как писателе. // АНДРЕЙ БЕЛЫЙ. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА: Статьи. Воспоминания. Публикации. Сборник. Сост. Ст. Лесневский / Ал. Михайлов. М.: Сов. писатель, 1988. С.19-24. Здесь: с.19, 20.

<sup>59</sup> Белый А. Глоссолоалия. Поэма о звуке. М.: evidentis, 2002. С.3.

<sup>60</sup> Укажем на две крупнейшие работы: STEINBERG A. Word and music in the novels of Andrey Bely. Cambridge: Cambridge University Press, 1982; ГЕРВЕР Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001.

<sup>61</sup> МНАЦАКАНОВА Е. О пространствах времен. // [http://magazines.russ.ru/project/bely/mnatsakanova\\_talk.html](http://magazines.russ.ru/project/bely/mnatsakanova_talk.html) (декабрь 2010 г.).

<sup>62</sup> МНАЦАКАНОВА Е.А. ARCADIA. С.136. Наш автор обращается к наследию Хлебникова и в более раннем и более обширном эссе: МНАЦАКАНОВА Е. Хлебников: предел и беспредельная музыка слова. // Синтаксис. 1983. №11. С.101-156. Некоторые переключки между русским будетлянином и современной поэтессой отмечаются в новых работах американских исследователей: REED B. Locating Zaum: Mnatsakanova on Khlebnikov. // <http://jacketmagazine.com/27/reed.html> (декабрь 2010 г.); SANDLER S. Visual Poetry after Modernism: Elizaveta Mnatsakanova. // Slavic Review 2008. 67. №3 (Fall). С.610-641. В частности, С. Сандлер замечает, что «при всех своих отличиях друг от друга, Хлебников и Белый проторили пути, по которым идет дальше Мнацаканова» (там же. С.611).

Эту же идею в краткой форме выразил в своей записи К. Малевич: «Цель музыки – молчание»<sup>63</sup>.

Второе имя – это А. Введенский, в поэзии которого звучит мотив возврата к музыке как к алогичной стихии.<sup>64</sup> Между прочим отметим, что это свойство поэзии Хлебникова и Введенского – их имплицитная и эксплицитная музыкальность – было блестяще продемонстрировано исполнением их произведений петербургским музыкантом Леонидом Федоровым<sup>65</sup>.

Если говорить о западной традиции «языкового композиторства», можно упомянуть, прежде всего, англо-американскую линию экспериментальной поэзии и прозы, начиная от Гертруды Стайн и Дж. Джойса и заканчивая Э. Паундом и Л. Зукофски. В современной русской поэзии, помимо Мнацакановой, аналогов такой поэтической установки находится очень мало. Пожалуй, стоило бы упомянуть разве что петербургского автора Ларису Березовчук, музыковед по образованию, ориентирующегося в поэзии во многом на музыкальную, а не литературную традицию – в частности, в использовании сложной (почти вагнеровской) системы лейтмотивов, приемов индийской раги, да и вообще в области композиции.

Завершая и возвращаясь к Мнацакановой, хотелось бы сказать, что несмотря на отмеченные прецеденты и аналоги, относящиеся к первой трети 20 в., основные эксперименты позднего авангарда – как прерванного русского, так и продолжившегося западного – сосредоточились больше на визуальном и сонорном элементе, нежели на глубинной музыкальности поэтического слова. Да и все перечисленные попытки ввести музыкальную стихию в поэзию были либо утопичны и пробы (как у Малларме, Хлебникова и Белого), либо осторожны и окказиональны (как в американской традиции). Мне кажется, что лишь Елизавете Мнацакановой удалось приблизиться к осуществлению оригинального проекта (*словомузыки*), который значительно глубже погружается в синтетическое единство музыки и слова.

---

<sup>63</sup> МАЛЕВИЧ К. Поэзия. М.: Эпифания, 2000. С.113.

<sup>64</sup> О взаимоотношениях А. Введенского и «чинарей» с музыкой подробнее см. работу ФЕЩЕНКО В. «Чинари» и музыка. // Русская литература. 2005. №5. С. 83-102.

<sup>65</sup> См. его компакт-диски «Безондерс» (2005) и «Разинримилев» (2010).



Наталья А. Кузьмина (Омск)

## Книга стихов как единица поэтического мышления (Вера Павлова)

Гипотеза, которую мы постараемся аргументировать, состоит в следующем: существуют поэты, единицей мышления которых является стихотворение (как, например, И. Бродский, чье творчество, по выражению Л. Лосева, «дискретно»), а стихотворения настолько самостоятельны, что, как известно, сам автор испытывал серьезные трудности при составлении сборников), и поэты, которые мыслят многосоставной книжной формой, тщательно продумывая ее архитеконику, порядок следования стихотворений, их объединение в более мелкие общности, выбор и гармонию заглавий, цикло- и книгообразующие принципы. Если обратиться к истории русской литературы, то самые яркие имена – это, безусловно, Е. Баратынский, Я. Полонский, И. Анненский, А. Блок, Б. Пастернак, в современной поэзии – Геннадий Айги, Генрих Сапгир и Виктор Соснора. К этому ряду, на мой взгляд, относится и Вера Павлова.

Вместе с тем, по нашему глубокому убеждению, книга стихов обладает собственным системообразующим потенциалом, способным оказывать воздействие на смысл, иногда даже вне прямой зависимости от воли автора, это система, созданная по единым законам, которым подчиняются все элементы. Изменение одного из них приводит к изменению системы в целом.

Материалом анализа служит книга стихов Веры Павловой «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви», выпущенная издательством АСТ в 2006<sup>1</sup> и 2008 гг. Поставим вопрос: что перед нами – издание и переиздание или две самостоятельные книги?

Что представляет собой первая книга?

---

<sup>1</sup> ПАВЛОВА В. Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви. М.: АСТ 2006 (616 с.). Далее: ПИСЬМА 2006.

Подробный анализ см. КУЗЬМИНА Н.А. Книга стихов: опыт синергетического описания (Вера Павлова. «Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви»). // ЛИНГВИСТИКА И ПОЭТИКА В НАЧАЛЕ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ. Материалы Междунар. конф. М.: Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 2007. С.482-490.

*Тысяча и одно объяснение в любви*

Это тысяча и одно стихотворение, написанное от руки каллиграфическим почерком отличницы. Именно рукотворность становится архитектурной доминантой книги, определяющей другие содержательные и формальные доминанты. Рукописный текст очень личный, интимный («красивый почерк – разновидность ласки»<sup>2</sup>). Из акта коммуникации изымается опосредующее механическое начало – бездушный и бесстрастный печатный станок, нивелирующий индивидуальные черты автора, выставляющий напоказ, на всеобщее обозрение интимные переживания. Только руке можно доверить некоторые «принципиально непечатные» стихотворения, которые говорятся «на ушко», «из первых рук, из рук в руки»<sup>3</sup>. Рукописный текст сразу же вводит в поле зрения читателя неязыковые фактуры: графическую, фактуру «начертания», фактуру «раскраски».

*Графическая фактура* – это прежде всего расположение текста в пространстве страницы, книги. Существенно, что единицей рецепции в книге В. Павловой является не страница, а разворот, причем нумерация страниц отсутствует. В то же время цифра появляется вместо названия стихотворения как его идентификационный знак – от 1 до 1001.

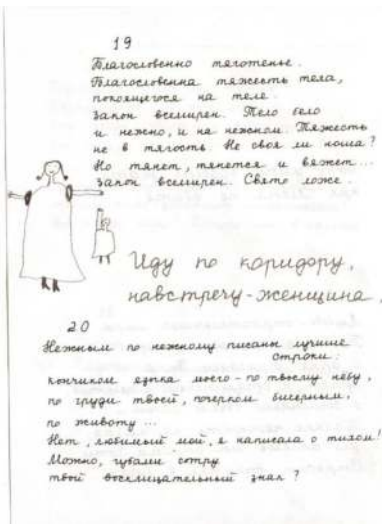
*Фактура начертания* – это аккуратный, без малейшей помарки почерк (ассоциирующийся с детством-юностью-школой, а потому так резко контрастирующий с обнаженной интимностью и физиологической откровенностью некоторых описаний и единичными обценными лексемами), это выделенные (многократно обведенные пером) слова, это стихотворения без знаков препинания, начинающиеся со строчной буквы, – будто продолжение единого, постоянно пишущегося текста.

*Фактура раскраски* – это не просто цвет букв, но и цвет фона, и соотношение этих переменных: кроме основного, привычного – черного на белом, есть еще и черное на сером, белое на сером, серое на белом. Словесные тексты В. Павловой делятся на два типа, названных автором в аннотации, – стихотворения и дневниковые заметки, причем различие между ними поддерживается именно «фактурными» средствами: дневниковые фрагменты не включены в нумерацию, цвет букв не черный, а серый, будто бы выцветающий после промокашки – иконический знак дополнительности («второй») по отношению к основной теме. Однако ни по содержанию, ни по наличию/отсутствию рифмы, ни по объему, ни по длине и размерности строк эти тексты не различаются. Ср. стихотворение под но-

<sup>2</sup> ПИСЬМА 2006, авторская аннотация.

<sup>3</sup> ПИСЬМА 2006, оборотная страница переплета. Ср. замечание Николая Бурлюка: «Иные слова никогда нельзя печатать, так как для них нужен почерк автора» (БУРЛЮК Н. Поэтические начала. // РУССКИЙ ФУТУРИЗМ. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н.Терехина, А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С.56).

мером 88: «рука в руке / две линии жизни / крест накрест»<sup>4</sup> и текст на этой же странице: «Татуировка: / линии твоей ладони – / на моей». «Выцветающим» текстом могут быть написаны и отдельные стихи, однако в качестве регулярного эта фактура использована для удвоения, умножения стихотворных текстов, причем «двойчатки» никогда не симметричны: они могут располагаться под острым или прямым углом друг к другу, быть сдвинутыми друг относительно друга, пересекать книжный разворот по прямой или лесенкой, изгибаться, накладываться, подобно палимпсесту (базовый и верхний слой часто различны по масштабу) и т.п. (*графическая фактура*). Иногда оба текста сохраняют «отдельность» и отчетливо видны, но нередко часть «первичного» текста «проступает» не полностью, создавая некоторое ощущение процессуальности. Если искать аналогию в музыкальных законах, то можно увидеть в подобной организации принцип так называемой имитационной полифонии (на котором основаны формы канона и фуги): разрабатывается одна и та же тема, имитационно переходящая из голоса в голос.



ПАВЛОВА В. Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви  
 М.: АСТ 2006.

Материальная, вещественная доминанта «втягивает» в организацию книжного пространства другие графические системы – *детский рисунок* и *фотографию*, отмеченные тем же знаком принадлежности к «личному пространству» автора – это, как явствует из интервью – рисунки ее дочери Лизы, сделанные в возрасте четырех лет, и работы любимой подруги и тон-

<sup>4</sup> Орфография и пунктуация автора сохранены.



чайшего фотографа Валерии Балод. Впрочем, даже в том случае, если читателю неизвестны эти внешние обстоятельства, он безошибочно улавливает личностное начало – это фотографии самой поэтессы в разных ракурсах, а Лиза как действующее лицо появляется уже на первых страницах в «дневниковых» записях («– Лиз, а ты бы хотела быть мальчиком?»<sup>5</sup>).

При этом каждая система обнаруживает свои собственные закономерности и внутреннюю иерархию и одновременно коррелирует с другими системами по некоторым правилам (автономность и изоморфизм, подобные устройству языка как «системы систем»). И в системе «детский рисунок», и в системе «фотография» можно выделить некоторые единицы. На рисунках – мальчик, девочка, мужчина, женщина, принцесса, принц, ангел, часть лица (улыбка, рот, глаза), отражение человека в зеркале, изображение на портрете, солнышко и т.п. Рисунки повторяются, иногда в неизменном виде, иногда варьируются по расположению в пространстве страницы («прямой» рисунок на одной части разворота, «обратный», перевернутый – на другой странице), группируются, как бы собираются вместе (мужчина, женщина, мужчина и женщина, взявшиеся за руку). На фотографии всегда только сама поэтесса – то в профиль, то анфас, то поясной портрет, то сидя, то в полный рост, то часть фотографии, акцентирующая глаза, лоб, рот.

Обе графические системы коррелируют друг с другом и с главной – вербальной. Так, фотография и рисунок могут сталкиваться на развороте (например, рисунок мужчины и фотография женщины, фотография женщины – рисунок, изображающий женщину-девушку). Само их соположение со стихами и дневниковыми записями на пространстве одной книжной страницы или разворота заставляет искать смысловые соответствия, ибо в искусстве любая случайность осмысливается как закономерность. В результате создается ощущение ритмического музыкального рисунка, графической полифонии, отражающей содержательную многомерность, многосоставность, сложность, преодолевающую плоскость книжного листа и линейность восприятия текста. Это особенно важно для данной книги, поскольку самый объем ее – 1001 стихотворение (616 страниц в издании 2006 г.) – необычен для поэтической традиции. Кроме того, книга Павловой лишена характерной для большой стихотворной формы сюжетности, нарративности. Ее «событийность» иного рода: событиями становятся первый поцелуй, вынашивание ребенка, чтение стихов, переписка с дочерью по пейджеру, электронное письмо. Если стихотворный текст в издании 2006 г. рассчитан на линейное развертывание и восприятие (даже сбой в нумерации – пропуск тридцати стихотворений – приводит, по свидетельству самой поэтессы, к тому, что книга «одновременно дописывалась и переписыва-

---

<sup>5</sup> ПИСЬМА 2006. №2.

лась»<sup>6</sup>), то невербальные элементы придают ему целостность и полифоничность звучания.

Избранная поэтессой графическая доминанта книги оказывает воздействие и на такие сугубо книжные, полиграфические ее составляющие, как переплет, форзац, оформление титульного листа и оборота, предвыпускные и выпускные данные, аннотация и послесловие. Прежде всего, все они написаны от руки, включая ISBN, УДК, ББК, номер санитарно-эпидемиологического заключения и адрес издательства. Даже качество бумаги, на которой напечатана книга, и общий вес рукописи («взвесила рукопись на напольных весах: 7 кг.»<sup>7</sup>) оказываются небезразличны для содержания: «бумага, которую я выбрала из десятков наименований за плотность и белизну, называется "Future"»<sup>8</sup>.

В поэтическом мире нет случайностей: *Будущее*, которое неожиданным и случайным образом возникло в названии бумаги, появилось в *послесловии*, на *последней* странице книги – в момент, когда *настоящее* становится *прошлым*, свершившимся. Именно время – та составляющая, которая актуализована в хронотопе первой книги. Время для поэтессы – «простая гамма, которая состоит из больших и малых секунд»<sup>9</sup>, где «каждый миг – каких-то поцелуев юбилей»<sup>10</sup>, именно в эти минуты «чувствуешь на себе, что вселенная расширяется»<sup>11</sup> и «пространство становится временем»<sup>12</sup>. Продолжительность временных интервалов в мире Павловой определяется их субъективной значимостью: «Который час?– Лучшее время моей жизни!»<sup>13</sup> Абсолютную ценность для героини представляет настоящее, прошлое чаще всего «горчит», в нем разлуки, расставанья и «прошлогоднее веселье», будущее неопределенно, оно может обманывать, но, тем не менее, именно с ним связаны надежды. В сущности, вся книга – это история любви, осмысленная как история жизни, любовь есть точка отсчета, она для героини является «местным временем, / началом времен, / единственным местоимением / для сотни имен»<sup>14</sup>. Первое стихотворное слово в книге – начало. Это утро нового дня:

Начало жилища:  
две глиняных чашки,

<sup>6</sup> ПИСЬМА 2006, авторское послесловие.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же. №267.

<sup>10</sup> Там же. №417.

<sup>11</sup> Там же. №418.

<sup>12</sup> Там же. №264.

<sup>13</sup> Там же. №126-127.

<sup>14</sup> Там же. №491

две мокрых рубашки  
 в единой упряжке,  
 на теплой подушке,  
 где след от виска,  
 два неодинаковых волоска<sup>15</sup>

Последнее стихотворение – ночь *после* любви – соединяет прошлое, настоящее и будущее, женское и мужское («последние слова – твои»<sup>16</sup> – замечено в послесловии), стихотворение и еще более интимную и личную дневниковую запись («последнее, тысяча первое стихотворение, – разбитая на строчки дневниковая запись», как сказано в авторском послесловии), конец и начало, ведь ночь – еще и зарождение будущего дня (не случайно завершающее стих и всю книгу многоточие):

Раскинувшись  
 после любви:  
 – Смотри –  
 весь потолок  
 в звездах!  
 – И на одной,  
 может быть,  
 есть жизнь...<sup>17</sup>

Мы уже говорили, что графическая доминанта заставляет автора переосмотреть роль внешних по отношению к стихотворному тексту элементов книжного аппарата. Первое, с чем знакомится читатель, открывающий книгу, – переплет, который сконструирован по принципу триптиха и – соответственно – может «прочитываться» как единая картина, состоящая из лицевой стороны, корешка и оборота, в то же время каждый элемент сохраняет отдельность и некоторую самостоятельность. Сразу же «заявлены» «скрепы» – маркеры целостности книжного пространства, как бы «перетекающие» из одного фрагмента триптиха в другой: фотография, детский рисунок, неязыковые фактуры (почерк, цвет и яркость букв etc.) и комментирующее их стихотворение (дневниковая запись?) на задней стороне переплета: «От руки. / Из первых рук. / Из рук в руки».

Имя автора никак не выделено и расположено в правом верхнем углу лицевой стороны обложки. Центральное место занимает фотография в профиль, которую обрамляет первый компонент заголовка «Письма в соседнюю комнату», многократно повторенный, «сломанный» углами снимка и почти неразличимый. Заметна только вторая часть заголовка «Тысяча и одно объяснение в любви», помещенная в самом низу обложки. Именно она подключает интертекстуальный слой, поддержанный эпигра-

<sup>15</sup> Там же. №1.

<sup>16</sup> Там же. Авторское послесловие.

<sup>17</sup> Там же. №1001.

фом «И Шахразаду застигло утро, и она прекратила дозволенные ей речи» Тысяча и одна ночь».

Три компонента переплета, рассмотренные по отдельности, обнаруживают повторяющиеся, однако не абсолютно симметричные элементы и создают ощущение музыкального ритма. Форма триптиха, думается, использована не случайно: в авторской аннотации подчеркнуто, что «от руки в наши дни пишутся только церковные записки и экзаменационные работы»<sup>18</sup>. Вместе с тем, в отличие от религиозных канонических текстов, направление движения взгляда читателя при знакомстве с новым «триптихом» не задано жестко: можно двигаться справа налево – от лицевой стороны к оборотной, от изобразительных компонентов к строчкам, но можно, уловив предлагаемую игру, и наоборот, разогнув переплет, рассматривать слева направо – так, как смотрят картину, и в этом случае строчки окажутся своего рода камертоном, настраивающим слух и зрение читателя, а оба компонента заголовка выстроятся в нужном порядке.

Передний и задний форзацы также необычны и информативно нагружены: на черном фоне проступают написанные от руки (тенью? мелом?) имена в традиционной для посвящения форме дательного падежа. В списке более трехсот имен, причем одни повторяются, иногда даже стоят рядом (*Вере, Вере; Марии, Марии*), сигнализируя о том, что принадлежат разным субъектам, другие образуют своего рода группы (*Альгису, Пятрасу, Гайлуте; Гидону, Ваграму, Ануш; Шэрон, Полу, Барбаре*), заставляя думать о некоей национальной, профессиональной или неформальной дружеской общности, третьи сами по себе достаточно необычны и, резонируя с культурными коннотациями «посвященного» читателя, обретают уникальную, единичную референцию (*Дмитрию Александровичу, Бахыту, Тимуру* или *Фазилу, Марлену*). Русские светские имена соседствуют с церковно-религиозными (*Агафангелу, Иоакиму, о. Алексею*), американскими (*Джеймсу, Стивену, Дереку*), французскими (*Жан-Батисту, Огюсту*), итальянскими (*Домиано, Федерико*), скандинавскими (*Ольгерду*) etc. Итак, с одной стороны, список создает у внимательного («своего») читателя впечатление неслучайного отбора, с другой – он может быть понят и как попытка обратиться лично к каждому (как заметил один из критиков, «твое имя наверняка тоже тут есть»<sup>19</sup>), ведь не зря даны только имена без фамилий – определенные индексы переменных субъектов.

Итак, первое издание книги В. Павловой можно назвать прежде всего полиграфическим единством, что не может не оживлять в памяти tradi-

<sup>18</sup> Там же. Авторская аннотация.

<sup>19</sup> ШЕВЕЛЕВ И. Рецензия на книгу В. Павловой. // Российская газета. 2006, 9 окт. <http://www.god.dvoinik.ru/genkat2/1369.htm>; август 2011 г.

цию рукописных книг первого русского авангарда<sup>20</sup>. Все «формальные» (издательские, технические) элементы издания участвуют в смыслообразовании и выступают как своего рода ключ к интерпретации книги как целостного поэтического феномена, как многократная трансляция в разных кодовых системах вербального лейтмотива, который, по свидетельству самой поэтессы, нельзя «доверить Гуттенбергу»: «От руки. / Из первых рук. / Из рук в руки»<sup>21</sup>

Однако в современном мире любая книга – это в первую очередь продукт, товар, который должен хорошо продаваться и окупать затраты на его производство. Поэтому издательство АСТ «решило выпустить "Письма" еще в трех разных оформлениях, разной стоимости, чтобы книга была более доступна по цене. Отсюда отказ от каллиграфии, картинок, дорогой бумаги и проч.»<sup>22</sup>. Что же представляет собой первое из этих трех переизданий<sup>23</sup>?

### *Письма в соседнюю комнату*

Из первой книги во вторую перешел только стилизованный под рукописный текст волнообразный заголовок на первом развороте, детский рисунок под ним – две взявшиеся за руки фигурки – и необычный верхний колонититул на последующих разворотах. В нем слева направо рукописное имя автора, заглавие книги, скрепляющее книжный разворот, рисованная фигурка ангела с человеческим (детским?) лицом – та же, что и на обложке первой книги – и справа от руки написанные цифры, маркирующие сразу две страницы: 6-7, 8-9 и т.п. (напомним, в издании 2006 г. смысловой и рецептивной единицей является именно разворот, однако нумерация страниц отсутствует).

Для читателя, знакомого с первой книгой, это цитатные знаки – маркеры преемственности, но для того, кто впервые взял в руки книгу, эти элементы выполняют лишь декоративную функцию и мало что дают для интерпретации.

Существенно изменилась обложка: выделенная в издании 2006 г. вторая часть заглавия – «Тысяча и одно объяснение в любви» – во втором издании

<sup>20</sup> См. Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 2007; Злыднева Н. Рукописное в поэтике авангарда. // РУССКИЙ АВАНГАРД В КРУГУ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ. Междунар. конф.: Тез. и материалы. М.: Науч. совет по истории мировой культуры РАН, 1993. С.71-74.

<sup>21</sup> ПИСЬМА 2006, оборотная страница переплета.

<sup>22</sup> Из письма Веры Павловой автору статьи.

<sup>23</sup> ПАВЛОВА В. Письма в соседнюю комнату: Тысяча и одно объяснение в любви. М.: АСТ / ХРАНИТЕЛЬ, 2008 – 317 [3] с. – (Книга на все времена). Далее: ПИСЬМА 2008.

(ПИСЬМАХ 2008) полностью исчезла, и, напротив, на первый план выступила «спрятанная» за фотографией первая часть – «Письма в соседнюю комнату». Вслед за редукцией заглавия исчез и семантически связанный с ним эпитафийный из «1001 ночи», а соответствующие «восточные», «сказочные» интертекстуальные ассоциации переместились в область факультативных смыслов. Фотографию заменил рисунок пером женского профиля, который может быть воспринят как зеркальный графический дублет фотографии поэтессы на обложке первой книги, тем более что под ним следует выделенное крупным шрифтом имя автора. Рисунок сделан явно в пушкинской манере, причем, как и у Пушкина, помещен на фоне рукописного текста, который – опять же неслучайно – воспроизводит «почерк отличницы» Веры Павловой. Вглядываясь, узнаешь слова и фрагменты слов, которые могут быть интерпретированы и как своеобразная инструкция (в соответствии с модальностью глаголов), и как загадка полуслов, допускающих разные интерпретации – «по горизонт(тали)», «выше», «(ч)итай слева напра(во)», «удваивай в октав(у)», «античную улыбк(у)», «<...> ствуй, перво <...>»<sup>24</sup>.

Как нам представляется, лишь ограниченный круг читателей-специалистов сможет идентифицировать этот рисунок как аутентичный пушкинский портрет Александрины Гончаровой, что, впрочем, важно скорее для психологии творчества автора, чем для интерпретации самой книги.

Совершенно иначе в ПИСЬМАХ 2008 оформлена задняя сторонка переплета. На ней в окантованной черным рамке имя – ВЕРА ПАВЛОВА и под ним два текста. Первый представляет собой эпитафию, второй повторяет ту часть заглавия, которая помещена на лицевой сторонке. Таким образом, ВЕРА ПАВЛОВА воспринимается одновременно и как часть ЗФК – имя субъекта-автора, и как имя объекта эпитафии:

*Вера  
ПАВЛОВА*

Река. Многострунная ива.  
Кузнечики. Влажный гранит.  
На нем – полужирным курсивом:  
***Здесь Павлова Вера лежит,  
которая, братья-славяне,  
сказала о чувствах своих  
такими простыми словами,  
что, кажется, вовсе без них.***

Письма  
в соседнюю комнату  
Поцелуй прячу за щеку  
про запас, на случай голода.

<sup>24</sup> ПИСЬМА 2008. Лицевая страница переплета.

С милым рай в почтовом ящике.  
 Ящик пуст. Молчанье – золото  
 предзакатное, медовое...  
 На твоей, моей ли улице  
 наши голуби почтовые  
 всё никак не нацелуются?

Если заголовочно-финальный комплекс ПИСЕМ 2006 выводит на первый план процессуально-временную семантику (многократное – 1001 – объяснение в любви) и мотив единения двоих (уже в первом стихотворении: «две глиняных чашки, две мокрых рубашки / в единой упряжке»<sup>25</sup>), то ЗФК ПИСЕМ 2008 – пространственную («соседняя комната») и мотив непонимания, недоговоренности, безответности, молчанья.

Первое стихотворение в ПИСЬМАХ 2008 «Она спала среди цветов...» – в первую очередь о Ней («для неё одной/ снег рассыпался тишиной./ И, нежный сон её щадя,/ тихонько пел орган дождя»<sup>26</sup>). И, хотя любящий (не муж!) тоже присутствует, однако он служит героине, хранит ее сон («А тот, кто так её любил, / не целовал – и не будил»<sup>27</sup>). Это стихотворение связано системой ссылок (о которых чуть ниже) еще с тремя текстами (№883, 919 и 765), но и в них фокус внимания – пространственный: сон – это временно статичное состояние (как и молчание, и пустота), выключенность из внешнего мира, фаза природно-космического ритма. Наиболее маркированной характеристикой сновидения является пространство (В. Руднев<sup>28</sup>), в пространстве сна «достаточно притвориться / мертвой и смерть пройдет / дальней околицей сна»<sup>29</sup>. Соединение первого и последнего стихотворения, в котором тоже ночь и в котором мужчина также присутствует неявно, актуализирует семантику статичности, отделенности от мира пространством постели.

Что касается состава книг, то в обеих сохранено общее количество стихотворений – 1001, соотнесенное с полным заглавием книги, хотя в ПИСЬМАХ 2006 оно, как уже говорилось, поддержано еще и эпиграфом. Кроме того сохранен принцип возрастающий числовой прогрессии стихотворений и отсутствие оглавления/содержания (кстати сказать, характерное для поэтической практики В. Павловой). Однако качественно ПИСЬМА 2008 несколько отличаются: из первой книги исключено около сорока стихотворений, дописано около тридцати двух, несколько стихотворений, не выделенных в ПИСЬМАХ 2006 в составе циклов, в ПИСЬМАХ 2008 пронумерованы, таким образом их семантический статус повышен. Но са-

<sup>25</sup> ПИСЬМА 2006. №1.

<sup>26</sup> ПИСЬМА 2008. №1.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: АГРАФ, 1997. С.283.

<sup>29</sup> ПИСЬМА 2008. С.883.

мое главное – что пагинация стихотворений существенно изменилась. Приведем в качестве доказательства сопоставление первых десяти стихотворений.

| Порядковый номер стихотворения в ПИСЬМАХ 2008 | Порядковый номер стихотворения в ПИСЬМАХ 2006 |
|---|---|
| 1   | 66  |
| 2   | 2   |
| 3   | 65  |
| 4   | 19  |
| 5   | Отсутствует                                   |
| 6   | 20  |
| 7   | 102   |
| 8   | 103   |
| 9   | 1   |
| 10  | 111   |

Таким образом, все те единицы и законы их композиции, которые выступали как архитектурные доминанты ПИСЕМ 2006 и которые давали ключ к интерпретации, утрачены или изменены. Следовательно, у автора возникает необходимость восстановить нарушенную целостность и создать иную систему архитектурных единиц и принципов их организации.

Таким принципом становится система перекрестных ссылок, нехарактерная для традиционного стихотворного текста. Более половины стихотворений книги (точнее – 552) включают ссылки, вводимые знаком сноски с указанием на номер стихотворения, к которому отсылают. К одному «месту» может быть до 3-х сносок, в отдельном стихотворении – до 7. Так, с одной стороны, создается своего рода микроцикл из нескольких стихотворений, разрабатывающих один и тот же мотив, с другой – одно стихотворение оказывается включенным в несколько объединений.

Прозаическое авторское предисловие, открывающее ПИСЬМА 2008, одновременно демонстрирует прием и объясняет его:

«Письма в соседнюю комнату: тысяча и одно объяснение в любви» – книга с перекрестными ссылками на параллельные места. Потому что любовь – лабиринт.<sup>912</sup> Потому что опыт<sup>451</sup> тут бесилен и в сорок четыре любящий так же безоружен перед любовью, как в двадцать.

Стихотворение под номером 912, одно из последних в книге, звучит следующим образом:

Любовь – лабиринт. Просыпаюсь во сне,  
говорю себе: не кричи.  
Разве вон то пятно на стене –  
не копать твоей свечи,  
разве если идти след в след



и не перепутать следы,  
утром не выйдешь на белый свет  
утраченной чистоты?

Итак, сам автор, казалось бы, дает «разгадку» ссылок – вводит иконическую пространственную метафору *любовь-лабиринт*. Лабиринт, будучи интертекстуальным знаком, отсылает к античной мифологии непосредственно или через посредничество Х.-Л. Борхеса, У. Эко, А. Роб-Грийе или Дж. Барта – словом, постмодернистских произведений. Основной смысл античного лабиринта – мотив запутанности ходов, перекрещение дорог, которые не всегда имеют выходы и иногда заканчиваются тупиками. Этимологически слово иногда связывают с понятием *большого кружения*, возвращения.<sup>30</sup> Находясь в лабиринте, человек может достичь *соседней комнаты* бесконечно долгим, запутанным путем или не достичь вовсе. Согласно У. Эко, подлинная схема лабиринта мироздания устроена так, что в ней «каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична»<sup>31</sup>.

В книге Павловой путешествие по лабиринту может быть коротким, ограниченным пространством двух стихотворений, объединенных взаимными ссылками, а может – достаточно продолжительным и запутанным, с многочисленными разветвлениями (стихотворение №9 связано ссылками по меньшей мере еще с восемью текстами), но всегда обязательным возвращением к исходному – замыканием круга. Как мне представляется, замыкание, возвращение для В. Павловой знаменует не тупик, а *гармонию* («У меня задача – взять куски своей жизни и придать им гармоничную форму»<sup>32</sup>). Ведь циклическая форма – высшая ступень развития музыкального мышления, в которой возвращение к исходному мотиву связано с преобразованием его в новое качество и выходом: «разве если идти след в след / и не перепутать следы, / утром не выйдешь на белый свет / утраченной чистоты?»<sup>33</sup> Этот маршрут принципиально иной, нежели в ПИСЬМАХ 2006, где движение в пространстве книги было строго направлено от начала к концу, подобно течению исторического времени.

Вместе с тем, кроме постмодернистского лабиринта и законов музыкальной гармонии, книга В. Павловой имеет еще один, явно осознаваемый автором прототекст: *перекрестные ссылки на параллельные места* – это

<sup>30</sup> ЛОСЕВ А.Ф. Мифология греков и римлян. Сост. А.А. Тахо-Годи; общ. ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1996. С.266.

<sup>31</sup> Эко У. Заметки на полях «Имени розы». Перев. с итал. Е. Костюкевич. СПб.: Симпозиум, 2005.

<sup>32</sup> ПАВЛОВА В. Интервью Радио «Свобода» в программе «Американский час» с А. Генисом. // Радио Свобода. 03.03.2010. <http://www.svobodanews.ru/content/article/1973408.html> (июнь 2011 г.)

<sup>33</sup> ПИСЬМА 2008. С.912.

принцип, который выдерживается в изданиях Библии начиная с 19 века. Заметим также, что единицей членения текста в Библии является *стих*. Параллельные места в Библии – это стихи, взаимно связанные перекрестными ссылками, сколь угодно далеко или близко по тексту отстоящие друг от друга. Они представляют собой перечни ссылок текущих (приводимых на данной странице) стихов и помещаются на странице внизу, на полях или в столбце посередине.<sup>34</sup> Ссылки между параллельными местами являются *смысловыми связями*. Среди них есть фиксирующие собственно параллели, то есть случаи тождественности содержания каких-то мест Библии. Другие же ссылки указывают в качестве параллельных места, содержащие «аналогичные, созвучные выражения»<sup>35</sup>. Важно заметить, что если из некоторого стиха дается ссылка на какой-то параллельный стих, то из этого второго стиха должна быть *обратная ссылка* на первый стих. Параллельные места показывают единство Библии, внутреннюю взаимосвязанность всех ее частей. Это идея *текста, который толкует сам себя*, не нуждаясь в каких-то внешних объяснениях. Представляется, что для В. Павловой актуален именно синодальный перевод Библии, в котором ссылки ограничиваются взаимными указаниями и не содержат комментариев и пояснений, как, например, в коллекции TSK (The New Treasury of Scripture Knowledge) и в западных изданиях Библии.

Знак ссылки у В. Павловой всегда помещен в конце строки, и, хотя, как правило, в соединенных перекрестными ссылками строках повторяется *слово*, это не просто слово, а слово-мысль, мыслеобраз, «упоминательная клавиатура высказывания», как писал Мандельштам о поэзии Данте<sup>36</sup>. Только так можно объяснить, почему одно слово, употребленное-повторенное в одном стихотворении, предлагает читателю разные маршруты, которые затем сходятся:

451  
 Опыт? Какой, блин, опыт! – <sup>808</sup>  
 Как с гусыни вода...  
 – Тётя Вея, ты ёбот?  
 – Да, дитя моё, да.  
 Разве может быть добыт  
 из-под спуда стыда  
 хотя какой-нибудь опыт? <sup>775</sup>  
 Да, дитя моё, да.

<sup>34</sup> См., например, НОВЫЙ ЗАВЕТ ГОСПОДА НАШЕГО ИИСУСА ХРИСТА. Изд. Московской Патриархии. М.: Изд. Московской Патриархии, 1976. – Приложение, раздел «О делении текста».

<sup>35</sup> См. цитированное приложение к изданию Нового Завета.

<sup>36</sup> МАНДЕЛЬШТАМ О.Э. Слово и культура: Статьи. М.: Советский писатель, 1987. С.113.

Опыт<sup>1</sup>: №451 ↔ №808



Опыт<sup>2</sup>: №451 ↔ №775

*Опыт*<sup>1</sup> указывает на стихотворение под номером 808, которое заканчивается двумя строчками, связанными анафорой и синтаксическим параллелизмом:

Учась любовной науке  
ощупью, методом тыка,  
подростки сплетают руки.  
Любовь зовут Эвридика.  
Иди-ка за милой тенью, веди её в нашу спальню...  
Прочь, памяти наважденья!<sup>775</sup>  
Прочь, опыта ужас свальный!<sup>451</sup>

*Опыт*-2 из 451 стихотворения отсылает к 775:

Нечистая, чистых учу чистоте,  
как будто от этого делаюсь чище.  
Не в силах сознаться в своей нищете,  
им разогреваю несвежую пищу  
и, в разные комнаты их уложив,  
как цербер, дежурю у девственных спален,  
как будто мой опыт не жалок, не лжив,<sup>451, 808</sup>  
не груб, не мучителен, не печален.

А результатом, думается, является словарь поэтического языка Веры Павловой, в котором слово *опыт* должно разъясняться примерно следующим образом: это то, что независимо от тебя приходит с годами, он, считается, призван научить, но ничему не учит, потому что собственный опыт «жалок» и «лжив», приобретая его, ты расстаешься с девственной чистотой и незамутненностью непосредственного восприятия: в любви не нужен опыт, ибо это событие неповторимо, «потому что опыт тут бессилён и в срок четыре любящий так же безоружен перед любовью, как в двадцать»<sup>37</sup>.

Ср. также №131 «Песня об иве»:

Драконьей кровью умывалась,  
чтоб сделаться неуязвимой,  
но тут листок сорвался с ивы,<sup>371</sup>  
но тут листок сорвался с ивы,<sup>670</sup>  
но тут листок сорвался с ивы,<sup>879</sup>  
прилип, проклятый, между ног.

№371: *под ивой гибкой*<sup>131, 670, 879</sup>

<sup>37</sup> ПИСЬМА 2008, авторское предисловие.

№670: Река. Многострунная ива <sup>131,371, 879</sup>

№879: речной плакучей ивы на закате <sup>131,371,670</sup>

Кросс-референтные ссылки переводят парадигматические отношения текстовых единиц в синтагматические, обнаруживая *несходство* сходного. Члены такой парадигмы-синтагмы могут находиться между собой в разных отношениях: семантической эквивалентности и семантической противопоставленности, уточнения, пояснения, логического включения или пересечения, перехода от прямого к переносному значению повторяющихся слов, от слова – к идиоматическому выражению, переключки образов. Ср. №9:

Начало жилища: <sup>28</sup>  
 две глиняных чашки,  
 две мокрых рубашки <sup>763, 810</sup>  
 в единой упряжке,  
 на теплой подушке, <sup>395</sup>  
 где след от виска,  
 два неодинаковых волоска... <sup>176, 430, 739</sup>

Приведем гипертекст стихотворения:

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
| <i>Начало жилища:</i>           | Дом – это место для слушанья голоса ветра (28)  |
| <i>две мокрых рубашки</i>       | Твою рубашку глажу по руке (763)<br>зане я родилась в твоей / рубашке (810)   |
| <i>на теплой подушке</i>        | Где вы, упавшие без вести / первых свиданий улики? / Не на подушке – в созвездии / Волосы Вероники (395);<br>переплетали волосы и волоски (176);<br>застилаю постель / после ночи любви,<br>/ с которой волосы и волоски/ отряхиваю с простыни (430);<br>жизнь на волоске/ моя на твоём (739) |
| <i>два неодинаковых волоска</i> |   |

Лабиринт ссылок как бы материализует мысль: повторов нет, это иллюзия, самообман. Невозможно возвратиться на то же место или пережить однажды пережитое чувство – меняется время, и мы изменяемся со временем. Сказанное слово уникально, ибо оно произносится *здесь и сейчас*, оно контекстно обусловлено, синтагматически закреплено – поэтесса доводит до абсолюта ключевое для лингвистики 20 века противопоставление *слово-ониматема* / *слово-синтагма*<sup>38</sup>, где слово (слово-тип) – ассоциативная группа, состоящая из сходных слов-членов, инвариантная, абстрактная единица, реально представленная многообразными вариантами.

<sup>38</sup> *Слово-тип/слово-член* у А.М. Пешковского, *слово / лексико-семантический вариант* у А.И. Смирницкого. См. КУЗНЕЦОВА Э.В. Лексикология русского языка. М.: Высшая школа, 1989. С.12.

Что же представляет собой «словарь» онома тем, «мыслеобразов» этой книги Веры Павловой? Перечислим только некоторые из них: *отыт жалок и лжив, любовь-лабиринт, письмо, соседняя комната, сон (женщины), поцелуй (не) разбудит, но воскресит; колыбель (твоих рук), тяготенья, тяжесть (тела на теле), плач, спасибо – спас – спас ибо, рубашка, ключ, волосок, кончать – начинать, ласка-скала, ласка–сурдоперевод молитвы, в начале была ласка; оргазм-молитва, родинка – Родина (мужчина женщине Родина); сотворенье Адама (из глины, из Евиной клетки, мужчин обжигают жены), я из твоего ребра (двадцать четвертое ребро), околоплодные воды, дом-храм, любовь стрекоз, плоть прозрачна, я-снеговик (вылепи меня из снега)-снеговика умирают стоя; дождь и дым, руки (твои), мой папа красивый; притвориться мертвой, верба-Вера, отпусти; люблю означает не плачь; ива, любовь прибывает, жить курсивом – каллиграфия ласки; перевод (слова «Люблю»); отраженье в зеркале, шепот – голос без примет, единственное местоимение для сотни имен, линии руки, гадкий утенок; тело надела, читать и целоваться, пол – поле боли, путь-путник-спутник и т.п.*

Интересно, что сам «словарь» не уникален для данной книги, хотя уникальным можно признать его текстовую реализацию. Перед нами по сути образы, многократно повторенные/отраженные в различных книгах поэтессы и даже цитатные (*покой и воля, поцелуй – будить, гадкий утенок*). Такой тип поэтического мышления заставляет вспомнить идеи А.Н. Веселовского о первобытном синкретизме поэзии и музыки и неких поэтических формулах, устойчивых мотивах, свойственных, в частности, и народной песне, и поэзии. Будучи основаны на психологическом параллелизме, они – как «сплетающиеся вариации одной и той же музыкальной темы, взаимно суггестивные»<sup>39</sup>. Интересно и то, что, по Веселовскому, в таких параллелях часто довлеет музыкальное начало («звук вызывает отзвук»): *коса – роса – краса*. Это в высшей степени справедливо для поэтической практики В. Павловой: *верба – Вера, ласка – скала, спаси Бо – спасибо – спас, путь – путник – спутник, родинка – Родина*. Конечно, Веселовский говорил об общепозитических параллелях, которые наследуются каждым новым поколением и являются основой поэтического языка, однако механизм возникновения таких «ячеек мысли» (метафора Веселовского!), как мне представляется, работает и в системе идиолекта, в особенности такого, как у Павловой, для которой миропонимание – это «мирослышание».

С другой стороны, отмеченные графическим знаком гиперссылки, они, казалось бы, реализуют идею постмодернистского гипертекста. Ведь, по Деррида<sup>40</sup>, книга традиционного типа является линейным текстом, и дви-

<sup>39</sup> ВЕСЕЛОВСКИЙ А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С.113.

<sup>40</sup> ДЕРРИДА Ж. О грамматологии. Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.

гаться в его пространстве возможно только в направлениях, ограниченных одной плоскостью. Гипертекст открывает новые «поперечные» измерения в текстовом универсуме, обеспечивает мгновенный переход от одного текста к другому, причем для этого не нужно покидать пространство исходного текстового поля: стоит указать на снабженное гиперссылкой слово или предложение – и перед вами связанный с ним текст, первоначальный текстовый фрагмент при этом не исчезает, а лишь уходит на некоторое время на второй план. Идеальным воплощением идеи гипертекста является, конечно же, пространство интернета.

Все сказанное верно для новой книги Веры Павловой, более того, возможно, именно интернет является естественной средой бытования этой книги. Впрочем, знаменателен тот факт, что при наличии такой возможности (в 2009 у В. Павловой появился свой сайт) поэтесса предпочла традиционную, «бумажную» версию издания. В результате блуждание по лабиринту для читателя чрезвычайно затрудняется. Собственно говоря, автор «задает» две стратегии чтения. Одна – традиционное линейное движение (оно диктуется жесткой числовой прогрессией от 1 до 1001, в которой стихотворение №X должно быть прочитано после №X-1 и перед №X+1). Другая – зигзагообразное движение по массиву с помощью ссылок-указателей. При этом В. Павлова явно рассчитывает на комплементарность обеих стратегий, а значит, на изощренного интеллектуального читателя, получающего эстетическое удовольствие от самого процесса разгадки внутреннего устройства книги.<sup>41</sup>

### *Некоторые выводы*

Как мне представляется, Вера Павлова в своей деятельности прежде всего Творец, который осознанно строит порядок из хаоса. Рассуждая в одном из своих интервью о стихах, она возражает против известного утверждения о «лучших словах в лучшем порядке» и утверждает: «поэзия – это единственные слова в единственном порядке. Причем они могут быть и худшими.

<sup>41</sup> Ср. замечание А.М. Люксембурга о тексте-лабиринте Набокова «Бледный огонь»: «Идеальный читатель игрового текста добровольно забирается в его структурный, лингвистический и аллозивный лабиринт, и его основная задача, вероятно, все же не столько в том, чтобы выбраться из него, сколько в том, чтобы понять его внутреннее устройство, освоить систему соединяющих его ходов, уловить заложенную в нем сеть взаимосвязей и, оказавшись на очередной развилке, почувствовать приятную дрожь возбуждения оттого, что видит все основные ловушки, заготовленные ему автором» (ЛЮКСЕМБУРГ А.М. Лабиринт как категория набоковской игровой поэтики. // *relga*. Научно-культурологический журнал. 21.08.1999. = <http://www.relga.ru/ Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=1721&level1=main&level2=articles>; июнь 2011 г.).

Качественная оценка здесь ни при чем. *Единственность порядка* – вот что важно» (курсив мой – Н.К.)<sup>42</sup>.

Все ее стихотворные книги, начиная с первой «Небесное животное» (1997) и заканчивая последней на сегодняшний день книгой-перевертышем «Однофамилица / Детские альбомы» (2011)<sup>43</sup>, представляют собой не собрание стихотворений, а сложно построенный смысл, рождающийся в результате тщательно продуманной архитектоники целого, его членения на более мелкие общности, системы лейтмотивов, обеспечивающих «центрацию» книги и «конструирование» смысла (в противоположность деконструкции и децентрации, провозглашенной философами-постмодернистами).

Анализ поэтического творчества Веры Павловой доказывает: многие из составляющих элементов книги (стихотворений, «мыслеобразов») имеют свою «память», свою творческую историю, они создавались раньше и публиковались или отдельно, или в составе других книг. В книгах В. Павловой в полной мере реализуется свойство фрактальных объектов, организованных по принципу самоподобия: каждый малый фрагмент структуры такого объекта подобен другому, более крупному или даже структуре в целом. Фрактальность – это «масштабная инвариантность», «многократная делимость»: книга делима на кластеры стихотворений, те – в свою очередь – на отдельные стихи, последние – на мотивы, мотивы – на слова, части слов, звуки и т.д. А ведь есть еще знаки других семиотических систем и их составляющие.

Ближайшая аналогия для поэтессы, ее «второй язык» – музыка. Как в музыке существует семь нот, которые объединяются в некие целостности – голос, мотив, тему, мелодию, аккорд, а они, в свою очередь, способны формировать сложные полифонические музыкальные формы, так и в поэзии: «партитура» стихотворения не горизонтальна, «она аккорд, звучащий одновременно», «оно должно быть – сразу»<sup>44</sup> – утверждает В. Павлова. Если стихотворение, по ее собственному признанию, сочиняется, как fuga или хорал<sup>45</sup>, то книга возникает по законам циклических музыкальных форм – симфонии или сонаты: симфонист твердой рукой выстраивает единый мелодический рисунок своего произведения, а потом усложняет его, проводя мотив через разные вариации. Таким образом, именно книга может быть признана единицей (квантом? молекулой? – неделимой порцией, элементом, сохраняющим свойства целого) поэтического мышления Веры

<sup>42</sup> ШЕВЕЛЕВ И. Книга о девственности поэта. // Русский Журнал. 31.10.2001. [www.russ.ru/krug/20011031\\_sh.html](http://www.russ.ru/krug/20011031_sh.html).

<sup>43</sup> ПАВЛОВА В. Небесное животное: Стихи. М.: Журнал «Золотой век», 1997. 108 с.; ПАВЛОВА В. Однофамилица / Детские альбомы. М.: АСТ, 2011. 378 с.

<sup>44</sup> ШЕВЕЛЕВ И. Понять себя как партитуру. // <http://www.god.dvoink.ru/genkat/587.htm>; август 2011 г.

<sup>45</sup> ПАВЛОВА В. Интервью Радио «Свобода» в программе «Американский час» с А. Генисом.

Павловой, наиболее полно воплощающей ее представление о механизме смыслообразования.

Что же касается двух рассмотренных книг, то полифоническая, циклическая книжная форма в первом случае создается с помощью интермедальности, участия разных семиотических систем, во втором – средствами исключительно вербальными. Первое издание «ПИСЕМ» рассчитано на зрительное восприятие, одновременное восприятие всех составляющих, второе издание – на длинное и запутанное путешествие в пространстве книги. Первое издание – книга о любви как истории, любви-объяснении, любви интимной, *через руку, на ухо, от сердца*. Второе издание – о любви-странствии, неожиданных ходах, запутанных дорогах, столкновениях и тупиках. И тип читателя, формируемый этими книгами, несколько другой (если иметь в виду, что, по Н. Рубакину<sup>46</sup>, читатель, в сущности, есть не что иное, как сама книга): читатель-интуитивист и читатель-рационалист. Однако несомненно одно: перед нами не пере-издание, а новая книга, самостоятельный литературный факт.

---

<sup>46</sup> РУБАКИН Н.А. Психология читателя и книги. М.: Всесоюзная книжная палата, 1977. 230 с.





Дарья А. Суховой (Санкт-Петербург)

## Поэтика авторской книги Генриха Сапгира «Герцихи Генриха Буфарева»

*Авторские книги Генриха Сапгира*

Генрих Сапгир – русский поэт<sup>1</sup> 20 века (1928-1999). Кроме этого, работал как детский поэт, писатель, автор сценариев мультфильмов, переводчик. С самого начала – с первой книги «Голоса» (1958-1962) – Генрих Сапгир мыслит авторскими книгами, т.е. единицей, большей, чем цикл стихотворений, имеющей свою особую структуру и свою систему приемов. Для каждой новой книги Сапгир изобретает новую систему приемов, призванную подчеркнуть авторский замысел, обозначить тему на формальном уровне, уточнить смысл книги в целом. Эта связанность формального и содержательного, традиционного и новоизобретаемого, в целом органична для творчества Генриха Сапгира. Об этом неоднократно писали исследователи и авторы эссе о его поэтике<sup>2</sup>. Юрий Орлицкий рассматривает

---

<sup>1</sup> Большая часть поэтических произведений Г. Сапгира собрана в книге САПГИР Г. Складень. М.: Время, 2008.

<sup>2</sup> ГЕЦЕВИЧ Г. Поэт настоящего времени. Генрих Сапгир: вечное детство и сонеты на рубашках. // НГ – Ex libris. 14 июня 2007 года. С.4. // [http://exlibris.ng.ru/kafedra/2007-06-14/4\\_poet.html](http://exlibris.ng.ru/kafedra/2007-06-14/4_poet.html) (июль 2011 г.). ДВОЙНИШНИКОВА М. Поэтика абсурда в русской литературной традиции XX века (на материале лирики Г.Сапгира). // Полилог: электронный научный журнал. 2009. №2. С.54-58. // [http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue\\_2\\_2009.pdf](http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf) (июль 2011 г.). ЕРМОЛИН Е. Костер в овраге. // Новый мир. 2005. №4. С.173-178. // [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2005/4/ee12.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/4/ee12.html) (июль 2011 г.). ЗУБОВА Л.В. Мотивы дробления и пустоты в поэтике Генриха Сапгира. // Полилог. 2009. №2. С.19-26. // [http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue\\_2\\_2009.pdf](http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf) (июль 2011 г.). ЗУБОВА Л.В. Языки современной поэзии. М.: НЛЮ, 2010, см. с.50-80: Генрих Сапгир. Подробности сущностей. КУКУЛИН И. Калейдоскоп с баракками, Адонисом и псалмами. // Новая литературная карта России. 21 января 2008. [http://www.litkarta.ru/rus/dossier/4794f0b80ef3c/dossier\\_1564/](http://www.litkarta.ru/rus/dossier/4794f0b80ef3c/dossier_1564/) (июль 2011 г.). КРИВУЛИН В. Голос и пауза Генриха Сапгира. // САПГИР Г. Лето с ангелами. М.: НЛЮ, 2000. С.5-16. КУРАНДА Е. Кофейня разбитых сердец: Коллективная шуточная пьеса при участии О.Э. Мандельштама. // Сапгировские чтения 2005. // <http://science.rggu.ru/article.html?id=51098> (июль 2011 г.) <авторство восстановлено Ю.Б. Орлицким>. Орлицкий Ю.Б. Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегии их преодоления. // ВЕЛИКИЙ ГЕНРИХ: Сапгир и о Сапгире. Сост. Т.Г. Михайловская. М.: РГГУ, 2003. С.159-167. ФИЛАТОВА О.Д. Г.Сапгир: самокритика текста. // ВОПРОСЫ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ. Потаенная

поэтику книг Сапгира как систему постоянно снимаемых оппозиций (стих-не стих – во всем богатстве предлагаемых вариантов; эпос-лирика, поэзия-проза-драматургия; параллельная реализация текста в визуальной, звучащей и перформансной форме; свое и чужое слово и др.), отмечает сквозную концептуальность каждой книги<sup>3</sup>.

На 1980-е годы пришелся, пожалуй, расцвет сапгировского мышления книгами. Рассматриваемые «Терцихи Генриха Буфарева»<sup>4</sup> в этом смысле являют собой достаточно сложную структуру, которую надо рассматривать на фоне многих факторов: истории создания текста; состояния разговорного языка и литературной традиции в целом на момент написания текстов, совокупности приемов и тенденций в других произведениях Сапгира, творческих принципов автора. Некоторые стихотворения «Терцихов» уже были проанализированы разными исследователями с разных точек зрения.<sup>5</sup>

Структура любой авторской книги Сапгира предполагает, что книга имеет название (тему), и датировку, в контексте каковых – темы и времени – существует и воспринимается поэтическое содержание книги, выстраивание определенного единства. Герман Гецевич пишет, что Сапгир: «никогда не пишет "про" и "на тему"»<sup>6</sup>. Об отношении к времени сам Сапгир говорит так: «Художественное творчество как воспоминание о будущем»<sup>7</sup>.

литература. Исследования и материалы. Отв. ред. А.Ю. Морыганов. Иваново: Иван. гос. ун-т, 1998. С. 190-195 и мн. др.

<sup>3</sup> Орлицкий Ю.Б. Введение в поэтику Сапгира. С.165.

<sup>4</sup> САПГИР Г. Генрих Буфарёв. Терцихи. 1984, 1987. // САПГИР Г. Складень. М.: Время, 2008. С. 265-288. Здесь и далее тексты книги цитируются по этому изданию.

<sup>5</sup> Ю.Б. Орлицкий приводил стихотворение «Волк в универсаме» как пример использования терциноидных форм в современной поэзии (Орлицкий Ю.Б. Строфика современной русской поэзии. // Арион. 2009. №4. // <http://magazines.russ.ru/arion/2009/4/or19.html>, декабрь 2011 г.), Л.В. Зубова проанализировала язык стихотворений «Хмыризм» и «ХРСТ и самарянка» (ЗУБОВА Л.В. Языки современной поэзии. С.60-61.); Мария Двойнишникова описала поэтику книги в рамках тенденций поэзии абсурда (ДВОЙНИШНИКОВА М. Поэтика абсурда в русской литературной традиции XX века); многие исследователи упоминали «Терцихи Генриха Буфарева» и обращались к стихотворениям книги для описания общих тенденций поэзии Генриха Сапгира. Творчеству Генриха Сапгира посвящен упомянутый сборник статей «Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире» и специальный выпуск электронного научного журнала «Полилог» (2009. №2. // [http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue\\_2\\_2009.pdf](http://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf); июль 2011 г.).

<sup>6</sup> ГЕЦЕВИЧ Г. Поэт настоящего времени.

<sup>7</sup> САПГИР Г. Развитие некоторых идей в моем стихе. Рукопись; обнародована Ю.Б. Орлицким в марте 2010 г., написана не ранее 1997 г. См. статью Орлицкого в этом же сборнике «Теория стиха в манифестах и рефлексиях русских поэтов конца 20 – начала 21 столетия».

*Специфика «Терцихов Генриха Буфарева»*

Датировка «Терцихов» тройная: 1984, 1987 и 1989 при предисловии, если уж быть совсем точными – то есть дата окончательной «сборки» цикла. Из такой – дискретной, через запятую (а не через тире), датировки следует, что автор не непрерывно работал над стихотворениями, составившими книгу, а время от времени к ним обращался. К тому же с 1984 по 1989 год Сапгир работал и над другими авторскими книгами – дописывал «Сонеты на рубашках», писал уже упоминавшиеся «Этюды в манере Огарева и Полонского», «Дети в саду», «Мертвый сезон», «Черновики Пушкина», перерабатывал поэму «Быть – Может!» (1981) в поэму «МКХ – Мушиный след» (1988). То есть «Терцихам Генриха Буфарева» во времени сопутствовала плотная работа в разных направлениях поэтического эксперимента. Это не могло не отразиться на поэтике столь долго складывавшегося текстового единства.

Книга «Терцихи Генриха Буфарева» отличается от базовой модели авторской книги (тема + время) добавлением еще одного компонента. На место автора становится вымышленный знакомый поэта. Как явствует из авторского предисловия к книге:

Генриха Буфарева я знаю давно, потому что я его придумал. Он мой тезка и мой двойник. Он живет на Урале. Он пишет стихи. Как всякий советский человек, бывает в Москве и на Кавказе.<sup>8</sup>

Указанное место написания предисловия – Москва. То есть налицо смещение авторской точки отсчета, близкое, впрочем, приемам классической литературы – от некоторых глав лермонтовского «Героя нашего времени», пушкинских «Повестей Белкина» до маски рассказчика в поэтике ранних рассказов Михаила Зощенко. Традиция в русской литературе крупная, связанная не столько с псевдонимикой как таковой, сколько с реализацией мотивов психосоциокультурного типа, который чем-то отличается от авторской личной точки зрения на мир. Евгений Ермолин пишет:

Но только не нужно, думаю, считать гетеронимию Сапгира выражением деперсонализации, клиническим случаем распада авторского «я» на манер персонажа Пиранделло. И в случае Пессоа, и в случае Сапгира здесь скорей имеет место попытка нащупать новые ресурсы самопознания, объективировать субъективно-личное начало.<sup>9</sup>

Заметим, что и для поэзии Сапгира это не единственное обращение к чужому или как бы чужому авторскому тексту. И в каждом случае это выстраивание отношений между своим и чужим происходит по-разному. Поэт может дописывать чужие тексты («Черновики Пушкина»), провоцировать читателя досочинять и дорифмовывать свои стихи из неполных

<sup>8</sup> САПГИР Г. Складень. С.266.

<sup>9</sup> ЕРМОЛИН Е. Костер в овраге. С.175.

слов («Дети в саду», поэмы «МКХ – Мушинный след» и в особенности «Быть – может!»<sup>10</sup>). Сапгир как бы не стесняется подражать второстепенным литераторам прошлого, рассматривая себя сквозь призму их эстетических возможностей («Этюды в манере Огарева и Полонского»).

В предисловии к «Терцихам» в уста выдуманного Буфарева вкладывается афоризм «пространство – транс, а время мера». Поэтика этой максимы сводится к вычленению из пространства куска – отдельного ли слова, обозначающего «безумное состояние сознания», – или куска слова, обозначающего «перемещение» (точнее, преодоление пространства – например, «трансатлантический перелет»). То есть мерцание смысла текстов, описывающих некое пространство, задается самим мерцающим, неоднозначным смыслом пространства. Это мерцание отражается (искусство как отражение действительности по Платону) и в отдельных текстах, и в книге в целом.

По свидетельству Ольги Филатовой, Сапгир научился у Евгения Львовича Кропивницкого – своего старшего товарища и наставника по Лианозовской школе – тому, что: «В стихах нужно не рассказывать, а показывать»<sup>11</sup>, примерно об этом же пишет Юрий Орлицкий, определяя это же свойство как «тотальную эстетизацию действительности»<sup>12</sup>.

Поэзия Сапгира – это конструирование («Генрих никогда ничего не сочиняет, он пишет и конструирует. Его полистилистика имеет жесткий системный характер»<sup>13</sup>). Книга «Терцихи Генриха Буфарева» сконструирована как действующая модель мира. В этой модели учтены многие необходимые для описания мира параметры (можно провести аналогию с физическим экспериментом, а если говорить о словесности – то с научной фантастикой, где используются сходные принципы построения и описания мира как целостности). И Сапгир выбирает те приемы, которые наилучшим образом соответствуют такому «системному моделированию».

<sup>10</sup> СУХОВЕЙ Д. Книга Генриха Сапгира «Дети в саду» как поворотный момент в истории поэтики полуслова. // Полилог. 2009. №2. С.36-46. // [http://polylogue.poludna.ru/upload/private/Polylogue\\_2\\_2009.pdf](http://polylogue.poludna.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf) (июль 2011 г.). ПАВЛОВЕЦ М. Поэмы Генриха Сапгира «Быть – может!» и «МКХ – мушинный след»: к вопросу об эсхатологии русского поэтического авангарда. // Там же. С.59-70.

<sup>11</sup> ФИЛАТОВА О.Д. Г. Сапгир: самокритика текста. С.191.

<sup>12</sup> ОРЛИЦКИЙ Ю.Б. Генрих Сапгир как поэт «Лианозовской школы». // НЛЮ. 1993. №5. С.208-211. Здесь: с.211.

<sup>13</sup> ГЕЦЕВИЧ Г. Поэт настоящего времени. С.4.

*Система приемов в «Терциях Генриха Буфарева»*

В заметках Сапгира о творческом методе «Развитие некоторых идей в моем стихе» поэтические находки автора обобщаются именно с точки зрения системного описания реальности: «Стиль. С 1959 года – коллаж, протокол, голоса разных людей, неологизмы, слова из библии и разных языков»<sup>14</sup>. Поэтическое высказывание Сапгира с самого начала состоит из разных способов документальной фиксации событий (протокол, голоса людей как формальные – прямая речь – и содержательные – излагаемые факты – свидетельства, характеризующие состояние языка и мира). О том же пишет Ю.Б. Орлицкий, обнаруживая родство между «Голосами» и «Терциями» на уровне непротивопоставления своего и чужого слова.<sup>15</sup> При этом в «Голосах» чужое будто бы предельно упрощено, никак не дофантазировано автором, а в «Терциях» – чужое усложнено до неузнавания свойств реальности; отраженной крайне изощренным словообразованием.

В книге «Терции Генриха Буфарева» контаминация (или каламбур – как способ деривации) используется как основной прием. Мария Двойнишникова подсчитала, что таких слов – необычной деривации, зачастую с трудно угадываемым смыслом, на 19 текстов книги более 100<sup>16</sup>. К выдвиганию каламбура на первый план ведет и авторское предисловие, комментирующее название открывающего книгу стихотворения «Пельсисочная»: «В пельменной обыкновенно пельменей нет <...> Зато имеются в наличии сосиски. А в сосисочной – наоборот», и названия еще некоторых стихотворений (к примеру, «Поездка в Колдоб» = колхоз + колдобины). К тому же эффекту остранения приводят не только каламбуры в чистом виде, но и необычные огласовки названий стихов, архаические, псевдоиноязычные или иноязычные («Питиунда» вместо Пицунда, «Гистория» вместо история, «Кузнечикус»). Эти незначительные (в смысле возможности узнавания значения слова) смещения внешней формы добавляют тексту выразительные стилистические нюансы и изначально настраивают на необычность восприятия.

Сапгир – поэт очень современный, хотя злободневное начало в его произведениях всегда закамуфлировано поэтическими приемами настолько, что не воспринимается как основной смысл текста с первого прочтения. Наряду с легко уловимыми отдельными контаминированными образованиями разной степени прозрачности в «Терциях» присутствует обще-

---

<sup>14</sup> САПГИР Г. Развитие некоторых идей в моем стихе.

<sup>15</sup> Орлицкий Ю.Б. Введение в поэтику Сапгира. С.164.

<sup>16</sup> Двойнишникова М. Поэтика абсурда в русской литературной традиции XX века. С.56.

контаминационное ребусное поле, дешифровать которое, даже зная в общих чертах реалии времени и язык, временами непросто. Наталья Фатеева так характеризует этот сапгировский прием:

<...> «искаженная» форма записи текста, именно благодаря своей непроявленности создает основу для воспроизведения механизма ассоциативного мышления и обнажения в слове или его частях ранее невидимого смысла.<sup>17</sup>

В 1980-е годы, когда писались «Терцихи», иносказание использовалось в искусстве (в частности, в художественной литературе на русском языке – и в официальной, и в неподцензурной) как широко распространенный принцип организации текста. Установка на иносказание влияет на подбор компрессирующих формальных приемов, и в их ряду наиболее существенной видится как раз контаминация / каламбур. «Поэтическая компрессия может создаваться <...> вписыванием одного слова в другое или вычленением одного слова из другого»<sup>18</sup>. В то же время Сапгир пишет о том, что он воспринимает «стих как хранилище ядра языка»<sup>19</sup>. А ядерное содержание языка в некий момент времени может быть как канонизированным (какой-нибудь краткий словарь общей лексики, разговорник), так и самым ярким, что есть на данный момент в языке (известные имена, модные словечки, узнаваемые шутки, новостные поводы и т.п.).

В работах Е.А. Земской рассматриваются каламбурные газетные заголовки, отражающие остроактуальные реалии; она пишет: «Языковые каламбуры особенно активизируются во времена общественных перемен»<sup>20</sup>. Книга Сапгира «Терцихи» писалась в 1984–1987 годах – то есть в поздnezастойное-раннеперестроечное время, как раз на смене эпох. И действительно, в книгу входят стихи, отражающие (показывающие) разные типы реалий. Это застойные времена с продуктовым дефицитом (как в стихотворении «Волк в универсаме»). В стихотворении «Очередь» фиксируется недолгий период перестроечного времени, когда спиртное в магазинах продавалось только с 14 до 19 часов. А в стихотворении «Киоск курорта» демонстрируются зачатки кооперативного движения в конце 1980-х (в киоске продаются яркие вещи вместо продажи услуг, экскурсий и справок). То есть, невозможность или сложность приобрести что-то

<sup>17</sup> ФАТЕЕВА Н.А. Смешное / серьезное / страшное в текстах современной русской поэзии. // ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА: Языковые механизмы комизма. Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2007. С.444-453. Здесь: с.445.

<sup>18</sup> ФАТЕЕВА Н.А. Смешное / серьезное / страшное в текстах современной русской поэзии. С.448.

<sup>19</sup> САПГИР Г. Развитие некоторых идей в моем стихе.

<sup>20</sup> ЗЕМСКАЯ Е.А. Веселое словообразование. // ЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯЗЫКА. С.642-650. Здесь: с.643.

насушно необходимое контрастирует с избытком ненужных и некачественных промтоваров.

Позднесоветские, сиюминутные на момент написания книги, реалии и ситуации проявляются в первом же стихотворении «Пельсисочная». Заведение, где должны кормить (пельменная и сосисочная – изначально ориентированы на еду, а не на выпивку), используется как распивочная. Практика поездок писателей в сельскую местность для просвещения крестьян новейшими достижениями культуры – отражено в социальной сатире «Поездка в Колдоб». Однако есть среди «Герцихов» и стихи про вечные ценности («Дом из детства», «ХРСТ и Самарянка», «Хмыризмы»), и стихи об искусстве, вернее, о собственном опыте постижения искусства как самого существенного способа познания мира: «Чурзел», «Хороны барака», «Кузенечикус», «Послание – Сапгиру».

Несовпадающая тематика отдельных «Герцихов» не создает разрыва между разными стихотворениями благодаря общности поэтики, более синтетической, нежели в других книгах. Написанная в те же годы авторская книга «Дети в саду» имеет в своей основе неполную запись слов как основной прием (с семантикой разрушения, недостатка, болезни, безумия и пр. – о том же и тексты). В «Герцихах» неполная запись слов тоже встречается, но наряду с межсловным наложением, окказиональной деривацией – и в итоге этот прием не выходит на первый план. Сапигр пишет, что и в тематическом, и в техническом плане «современная лирика вообще не об одном – о многом – в едином»<sup>21</sup>. Именно поэтому в «Герцихах» все-таки нет одного главенствующего приема.

### *«Герцихи» и актуальные вопросы рифмы*

Ключевой момент сапгировского текста – хаос, существенно больший, нежели смесь пельменей и сосисок в одно блюдо, как в названии заглавного стихотворения. Этот хаос парадоксально проясняет некоторые формальные свойства текста, которые оказываются не на первом плане:

Сижу кочуриком в отставке  
с майороглазым страшиной  
Дожали – снова по одной...  
Хрегочут глотки в перепахлке.

Елена Куранда уже обращала внимание на эту строфу<sup>22</sup>, говоря о том, что она вступает в структурное противоречие с основным типом строфы,

<sup>21</sup> САПИР Г. Развитие некоторых идей в моем стихе.

<sup>22</sup> <КУРАНДА Е.> ЧТО ЕСТЬ...? (Кофейня разбитых сердец: Коллективная шуточная пьеса при участии О. Э. Мандельштама). // <http://science.rggu.ru/article.html?id=51098> (декабрь 2011 г.).



заданным вначале, и преимущественно используемой в «Терциях» (трехстишия). Куранда в данном случае предполагает слить две строки («майороглазым старшиной дожали снова по одной»), образовав внутреннюю рифму вместо внешней, превратив структуру этой строфы в более терцинообразную.

«Терции», написанные только трехстишными строфами (а таких  $\frac{3}{4}$  цикла), преимущественно зарифмованы по принципу *aaa bbb vvv* и т.д. Если в качестве ориентира избрать рифмовку *aba bbb* и т.д., характерную для традиционных терцет (трехстишных строф), то здесь имеет место моноримизация, упрощение структуры. Помимо этого упрощения структуры, присутствует и ее усложнение, а именно тотальная установка на неточные рифмы – диссонансные / консонансные (неточные, разновокальные, приблизительные и т.п.). Генрих Сапгир в «Развитии некоторых идей в моем стихе» ставит рифмовку первым пунктом: «Гротесковый разноритмический стих с консонансами, диссонансами, разноударными и тавтологическими рифмами»<sup>23</sup>. По свидетельству Всеволода Некрасова:

<...> диссонансные рифмы у Сапгира звучат не просто похожими якобы словами, не с медвежьей ловкостью (медведь – зверь очень ловкий), а безо всякого лукавства звучат точно нацеленным, четко исполненным ударом, нужным разнотыком. Диссонансные, разноударные, разнесенные по строке как надо.<sup>24</sup>

Однако, в некоторых строфах эта структура не столь очевидно терциноидно-моноримическая, пусть и с установкой на диссонанс – то есть выведение разнообразия из качества, а не из последовательности рифм. Вот конец стихотворения «Киоск курорга»:

Вы сами два солдута в наборе  
В ничьей культуре, в выдернутом мире  
И что за игры там на верхотуре!

Демонстрируя эту рифмовку, нельзя не обратить внимания, что в строфе, помимо разновокальных концевых рифм, можно выявить более точную рифму – *культуре-верхотуре* – внутренне-наружную. То есть *поэт рифмует концы строк менее точно, нежели середину одной строки с концом другой*. Для достоверности такого прочтения добавим, что внутренняя рифма попадает на цезуру. Эта же структура обнаруживает себя в некоторых строфах стихотворения «ХРСТ и Самарянка»:

Красавец ждал – автобус В И Н Т У Р И С Т  
Народ был пестр – осваиванье мест  
Подтягивался – торопился хвост  
<...>

<sup>23</sup> САПГИР Г. Развитие некоторых идей в моем стихе.

<sup>24</sup> НЕКРАСОВ В. Сапгир. // Новая литературная карта России. 21 января 2008. [www.lit-karta.ru/dossier/nekrasov-o-sapgire/](http://www.lit-karta.ru/dossier/nekrasov-o-sapgire/) (июль 2011 г.).

Ноздристый мнрь – сплошь кровавая стена  
крст зрелая хурма ветвями оплела  
кого ты прячешь посреди села

Если принять *пестр-хвост* и *стена-(хурма)-оплела-села* за полноценные рифмы – а поэтические воззрения автора и поэтика книги в целом позволяет сделать такое предположение, – то мы опять наблюдаем ситуацию более точной рифмовки середины второй строки с последней, чем трех концов строк, зарифмованных менее тщательно по этому принципу. В одной из строф «Хмыризов» тоже обнаруживается похожая ситуация:

Вдруг вижу вдаль: вдоль берега лежат  
десятки тел лежат, как рцы на гряд  
Я слышу крик хмырюношей, хмырят

Повтор слова *лежат* в позиции внутренней рифмы усиливается многозначностью *рцы* и *гряд* в пространстве стиха как единства языка и темы. Наиболее «близко к центру языка лежащее» значение: (огу)рцы на гряд(ке). В то же время «рцы» – «скажи, говори!» – и поэт говорит, повторяя. «Рцы» появляется и в другом стихотворении цикла – «ХРСТ и Самарянка» – именно в этой грамматической форме, т.е. повелительной наклонения<sup>25</sup>.

А самое забавное, что «рцы» (пренебрежем орфографией, по звуку:) часть теРЦИн, теРЦЫхов. И тогда *гряд* может восприниматься как расширительная метафора поэтической строки, которая больше, чем гряда (гиперболизирующая метонимия), или «грядущее», которое звучит стилистически возвышеннее, чем «будущее».

Такого рода внутренне-наружная рифма – явление для книги «Герцихи Генриха Буфарева» весьма точечное, но, как нам кажется, не случайное. Сказанное однажды в поэзии – уже факт. А здесь мы видим в псевдо-терцинной форме отголоски четверостиший с рифмовкой второй и четвертой строки. То есть, слышим то самое «хи!»), которое прибавляется к терциям в новоизобретенном Сапгиром жанре. Формальными средствами высказывается ирония по поводу формы, в которой работает (мог бы работать) поэт, и ореола этой формы в массовом поэтическом употреблении советской, официальной поэзии второй половины 20 века, технически упрощенной до предела.

При всей пристрастности Поэта к форме, а в последние годы жизни это стало для него самоцелью, его стихи отличаются от шаблонной трафарет-

<sup>25</sup> Стихотворение подробно разобрано Л.В. Зубовой. «Ну-с развлекай нас милый куровод / рцы в микрошиши брадатый э-энекот <...> славянский архаизм рцы ('говори') звучит по-кавказски, создавая метафору Кавказа как пространства древнего языка» (ЗУБОВА Л.В. Мотивы дробления и пустоты в поэтике Генриха Сапгира. С.22, и ЗУБОВА Л.В. Генрих Сапгир. Подробности сущностей. С.62).

ности советской поэзии недосказанностью и свободой стилистического решения.<sup>26</sup>

Это же явление можно пронаблюдать и на содержательном уровне, в «Поездке в Колдоб», где речь идет про поэта Грустняка: «Он с отвораченьем в рифму мыслит часто, за час пятнадцать, а за двадцать триста»<sup>27</sup> – с нехитрой арифметикой гонораров.

### *Отдельные стихотворения в контексте книги*

Обратимся к анализу стихотворений с точки зрения смысловых и лексических особенностей отражения мира в каждом из них. Попробуем также проследить смысловые и стилистические связи между текстами.

#### ПЕЛЬСИСОЧНАЯ

В мурелки шлепают пельсиски  
В стакелках светится мычай  
Народострах и чуд российский

Жить отдыхать и врать и верить  
Разбить стакелку невзначай  
и правду выдумкой проверить

Сижу качуриком в отставке  
с майороглазым старшиной  
Дожали – снова по одной...  
Хрегочут глотки в переплавке

А на дуруге – дымовозы  
и мразогрязь... божба, угрозы –  
живьем корчуют и мстят

Сквозит на взлобье – исинь – ветошь  
И любят так, что не поверишь  
как бы насилуют и мстят<sup>28</sup>

Смысл первых двух строк «Пельсисочной» складывается из многозначного калейдоскопа компонентов контаминационных образований, актуализирующих свои значения как в общеязыковых значениях, так и в контаминационном поле книги «Герцихи Генриха Буфарева»: *В мурелки шлепают пельсиски* (мурелки от слова *мурло* – получается, в лицо кидают – или для мурла, если использовать переносное значение – то для низших слоев населения), *В стакелках* (кроме гибрида *стаканов* и *тарелок* видится искаженное *стекло*. Ср. в стихотворении «Бутырская тюрьма в мороз» из того же цикла: «Заветный дом – *светло* заморожено / От крыши тень –

<sup>26</sup> ГЕЦЕВИЧ Г. Поэт настоящего времени. С.4.

<sup>27</sup> САПГИР Г. Складень. С.270.

<sup>28</sup> Там же. С.267.

крылом. Стучу в светло») светится мычай (моча? – впрочем, ослиной мочой называли пиво, а не чай, но, возможно, чай слабо заварен; ср. выражение «писи сиротки Хаси»<sup>29</sup>); еще на одно предположение настраивает рассказ «Лимонад» Михаила Зощенко:

– Эй,– говорю,– который тут мне порции подавал, неси мне, куриная твоя голова, лимонаду.

Приносят, конечно, мне лимонаду на интеллигентном подносе. В графине. Наливаю в стопку.

Пью я эту стопку, чувствую: кажись, водка. Налил еще. Ей-богу, водка. Что за черт! Налил остатки – самая настоящая водка.

– Неси,– кричу,– еще!

«Вот,– думаю,– поперло-то!»

Приносят еще.

Попробовал еще. Никакого сомнения не осталось – самая натуральная.

После, когда деньги заплатил, замечание все-таки сделал.

– Я,– говорю,– лимонаду просил, а ты чего носишь, куриная твоя голова?

Тот говорит:

– Так что это у нас завсегда лимонадом зовется. Вполне законное слово. Еще с прежних времен... А натурального лимонаду, извиняюсь, не держим – потребителя нету.<sup>30</sup>

То есть мычай – это некий не очень качественный напиток, который, по договоренности «между мы» (ср. «отчужденно смотрят мы» – «Хмыризм»), между нами, является чаем.

В строке из «Пельсисочной» «Хрегочук глотки в переплавке» интересна история слова *хрегочук*. В «Терциях» оно встречается еще раз, но в другой огласовке: «грегочет златорот» в стихотворении «ХРСТ и Самарян-

<sup>29</sup> Интересно, как это выражение используется в интернете: не только в связи с крепким чаем и – реже – с разбавленным молоком, но и в связи с крепким кофе, невкусным вином, слабым пивом, жидким супом, разбавленными соками-нектарами и соевым соусом, а также с наркотиками: «хотя если сравнивать с опиатами – это все писи сиротки Хаси» (16.09.2008. // <http://roizman.livejournal.com/706653.html>) и даже свекольным отваром: «Оза, какой отвар получится от вар<еной> свеклы?! Писи сиротки Хаси..... Весь смак от свек<ольного> настоя, или свекольного кваса, который свекла отдаст только сырая...А так фуфлю получается.....» (barsunya 13.12.2009. // <http://hulinar.ru/2009/06/13/odesskij-xolodnyj-borshh/>). По этим употреблениям видно, что значение выражения связано с недостаточностью густоты, а, следовательно, вкуса и качества продукта.

<sup>30</sup> Зощенко М. Лимонад. // Зощенко М. Нервные люди. М.: Время, 2008. С.288-290. Здесь: с.290.

ка»<sup>31</sup>, и в том же виде это слово употребляется в «Очерках бурсы» Помяловского:

Повисли в воздухе хохот, остроты и крепкая ругань против начальства <...> Опять какая-то шельма грегочет <...> Десятеро загреготали <...> двадцать человек <...> счету нет <...> Грегочут, тянут «холодно», дуют разноголосицу во все ноты, в вопиющих и взывающих звуках растут-разрастаются голоса и отдаются дрожью в оконных стеклах...<sup>32</sup>

Смысл грегота как разноголосия (то есть шума и гомона нескольких параллельно идущих в пельсисочной бесед) подчеркивается немотивированной ритмом текста, но возможной при чтении глазами омографией глОтки-глоткиИ, потому что звуком *грегота* может быть не только пьяный хохот, но и шумное натужное проглатывание глотков какого-то пойла, как бы *чая*, а может быть, и алкогольного напитка, что подчеркивается контекстом («дожали – снова по одной»).

Следующее в книге «Герцихи Генриха Буфарева» стихотворение «Киоск курорга» повествует о курортной торговле (в слове «куроррг» отражается и опрощается название советского треста «Курортторг»), скорее всего в начале кооперативного движения, когда вдруг появилось много ярких, необычных, не очень качественных и не очень нужных товаров, и торговали ими в самых странных местах.

#### КИОСК КУРОРГА

Киоск курорга: старый добрый пластик  
На выбор – сумки, рюмки, жустик, хрястик  
– Вам нужен блист? Здесь есть похожий блистик

Народ глядит. Внутри ряды резин  
и никчемушек полный гамазин  
Набычил глаз небритый баргузин

Тигрессы, вепри, бракодабра, на-  
рисованы на майках и штана-  
Хватают все. Такие времена

Нет вас не удручает нет! что это –  
сплошной обман нарпитом карапета  
вампука, кривошвейная работа

Возьмите в руки эту пару, братья  
смотрите: не услады, а усраты –  
распороты и буфли оборваты

<sup>31</sup> «Ну-с развлекай нас милый куровод / рцы в микроиш брадатый э-энекодт / пусть квохчут женщины, грегочет златорот» (САПГИР Г. Складень. С.276). Имеются в виду разные шумовые типы смеха.

<sup>32</sup> Помяловский Н.Г. Мещанское счастье. Молотов. Очерки бурсы. М.: Художественная литература, 1988. С.265.

Вы сами два солдугика в наборе –  
 В ничьей культуре, в выдернутом мире  
 И что за игры там – на верхотуре!

Слово *блист* или *блистик* (ср. поговорку «не все то золото, что блестит» и слово «блистер», обозначающее упаковку, но, по всей видимости, не существовавшее в широком речевом обиходе позднесоветского времени) – пересекается с поэмами Генриха Сапгира «МКХ – Мушиный след» и «Быть – может!», сопоставляемыми между собой по композиции и сюжету, – к месту, где описывается, как на подводном рынке предлагается купить *блистец*, а торгуют им монстры-мутанты. Прочие предметы: *сумки*, *рюмки* объединены явно по рифме; менее понятны *жустик* и *хрястик*. Последнее – возможный гибрид хлястика одежды с хрящиком еды – однако, и то, и другое воспринимается – достоинство, а не недостаток товара, чего нельзя сказать о внутренней форме слова *жустик*.

Сленгово-разговорная перестановка начальных слогов *гамазин* (=магазин), идущая от языка офеней – живой структуры, в которой все должно быть чуть непонятнее, чем в обычной речи.<sup>33</sup> Перестановка слогов – один из таких принципов шифрования, ограждения любых слов от чужаков, не знающих «ключа»; такой прием часто используется в детских играх.

Слово «никчемушки» тоже образовано по похожему «шифрующему» принципу – аналог слова «безделушки». Так обозначаются вещи, которые ни к чему нельзя применить, но замене подвергаются не слоги, а основы служебных слов: без дела → ни к чему. Заметим также, что то, что без дела – уже имеется, где-то лежит и не используется, а то, что ни к чему – потенциально содержит компонент значения будущего времени – то есть речь идет о том, что еще не приобретено и приобретать явно не надо. Место ударения и финальная морфема остаются неизменными, что помогает дешифровке. Такой же эффект возникает и в стихотворении «Кузнечикус»: «Жив еретик вживлением в ничту», где последнее слово являет собой контаминацию слов ничто и мечта.

Наряду с лексической необусловленностью, в стихотворении «Киоск курорга» встречается и грамматико-синтаксическая неоднозначность – во фрагменте с откровенно ребусным содержанием:

Возьмите в руки эту пару, братья  
 смотрите, не услады, а усраты –  
 распороты и буфли оборваты.<sup>34</sup>

Так же, как *блистик* и *жустик*, смысл каковых лексем неясен, неизвестно и чего именно пара (слово «распороты») указывает на то, что первоначаль-

<sup>33</sup> Слово «гамазин» – живое, отмечено в интернете в сленговнике 2006 года: <http://ba-boons.narod.ru/slovarik.html> («Толковый словарь саранских мракобесов»; июль 2011 г.).

<sup>34</sup> САПГИР Г. Складень. С.268.

но пара была сшита, то есть, это, скорее всего, одежда или обувь). Грамматическая категория реальной парности вещей (носок, обуви, перчаток, лыж, ласт) и условной, грамматической парности (брюк, колготок, санок – т.е. единого предмета) – мерцает и не проясняется контекстом.

Афористичность строки «не улады, а усраты» подчеркивается противопоставлением на фонетическом уровне (р/л и д/т), однако обособленность конструкции не дает возможности отличить отглагольное существительное от краткой формы причастия. Грамматическая непрозрачность не мешает усвоить общий смысл – низкое качество изделия. Можно интерпретировать фонетическую противопоставленность и как «спунеризм» – особого рода оговорку с перестановкой начальных букв перепутанных слов, в результате чего меняется смысл (самый известный русскоязычный пример: «подогрели-обобрали» вместо «подобрали-обогрели» из фильма «Ирония судьбы») <sup>35</sup>. Прием частично реализуется и в других текстах книги: «Сидит чурзел на курбаке», «Ладони сани <sup>36</sup> млину гнут» («Чурзел»).

Общая ситуация стихотворения подчеркивается сочетанием *сплошной обман нарпитом* (устаревшее – народный комиссарат, наркомат питания) *карапета* (невысокого человека, еще это армянское имя, ср. «набычил глаз небритый баргузин», не исключено, что в ребусе он больше похож на «грузина», а не на «байкальский ветер», «реку» или «город»).

*Обман карапета нарпитом* действительно налицо, так как в стихотворении речь идет о промышленных, а не продовольственных товарах (а именно по этим логическим полям распределялась система советской торговли, вплоть до того, что в универсаме продавали еду (ср.: волк в универсаме видит АМ), а в универмаге – несъедобное, а это сокращения от одного и того же «универсального магазина»). В этом ребусе заключена еще одна метафора – ошибка или «запутка» в детской игре в съедобное-несъедобное.

Таким образом, ребусность и постоянная игра как в предметы, так и в смыслы, постоянный обман ожиданий, подмена одного другим – скорее даже провокация такого обмана и подмены, как в детских играх, – в «Терциях Генриха Буфарева» возведена в тотальный прием. При этом тематика стихотворений может быть не только общезначимой (например, затрагивающие всех вопросы торговли и потребления), но может и описывать уникальный культурный опыт изнутри. Например, опыт жизни профессионального официального писателя в советском обществе.

<sup>35</sup> Бонч-Осмоловская Т. Введение в литературу формальных ограничений. Самара: Бахрах-М., 2009. С.105-108.

<sup>36</sup> Возможно, что имеется в виду «сами». В исходном авторском файле, который есть в нашем распоряжении, опечаток много, и некоторые из них переключались в «Складень»: «Рабить стакелку невзначай».

Стихотворение «Поездка в Колдоб» представляется чуть ли не предельной (в рамках «Терцихов») возможностью шифровки смысла, путем бесконечных контаминаций.

#### ПОЕЗДКА В КОЛДОБ

Питутели приехали в Колдоб  
Подумал предпринятель: «Ах ты чтоб...»  
Задача: отстающим вымыть клуб

Лысняк, грустняк и белоклочковатый  
полустарух по-модному одетый  
глядит: полукоттеджи – полухаты

Скружаются к бибобусу фигуры  
У дверцы – озабыченный который  
не в складь – не в мать заводит разговоры

Лысняк ему лопаточкою – брысте!  
Полустарух собрал себя на части  
Винтарь щепу и тракты смотрят гости –

Куровники муровники – охмурь!  
А баграном со сцены (верь – не верь)  
«Весь ураган доложим без потерь!»

Потом читали подыхая мух  
места – отдельно – выжимая смех  
лысняк и молодой полустарух

Теперь – грустняк. Он честный и очкастый  
Он с отвращеньем в рифму мыслит часто:  
за час – пятнадцать, а за двадцать – триста

Давай, Брусняк, дави их эрудитом  
в мощь децибел! – и каждого при этом  
всенепрременно сделай патриотом

Зови, Песнюк, чтоб каждый первокурсник –  
неруха знал: гудит престольный праздник!  
Колдобник чтоб задумался о жизни

Не галочкой, а козырем пошел  
«Ну прощевайте» – женщины как шелк  
– Питутели питуйте хорошо

Куб опустел. Известка – голяком  
Осталась память хухом – чесноком  
И предпринятель быдто незнаком

В этом стихотворении слова слоятся не на два, а на большее количество смыслов. *Питутели* – пьющие или питающиеся писатели, путешественники – если учитывать возможность перемены местами слогов; *предпринятель* – председатель колхоза, предприниматель, приятель, будущий приятель? и т.д.; *озабыченный* – набыченный и озабоченный водитель, по-видимому, утомленный плохими дорогами (ср. *дорога* в «Пельсисочной»);



*бибобус* (библиобус, упрощенный так же, как и куро́г – или автобус, в котором играет джаз-бибоп) и т.п. понимаются, хоть и слоисто, но достаточно прозрачно. А некоторые ассоциации приходится восстанавливать более сложными путями.

Например, модель, по которой образованы номинации двух из трех «питутелей»: лысняк и грусняк (не с заглавной буквы, видимо, прозвища), предположительно, образованы от фамилии Лесняк. Борис Лесняк – основатель московского клуба афористики, бывший узник Гулага, спасший Варлама Шаламова от гибели; произведения Лесняка печатались на 16 полосе «Литературной газеты» в 1980-е годы. А сейчас, в 2000-е его имя практически забыто. Также в стихотворении упоминаются Брусняк: «Давай, Брусняк, дави их эрудитом» и Песнюк: «Зови, Песнюк, чтоб каждый первокурсник – неруха знал: гудит престольный праздник». В Песнюке узнается как «гимнюк» – прозвище сочинителя гимна Советского Союза Сергея Михалкова, так и певец Николай Гнатюк, песни которого в 1970-е–1980-е годы были очень популярны в Советском Союзе, и, конечно же, ансамбль «Песняры».

Такая полуосторожная игра по перестановке, да еще и с переформулированием имени при каждом упоминании свойственна не только номинации персонажа, но и номинации других объектов, например, клуба, в котором все происходит: «Куб<sup>37</sup> опустел. Известка – голяком». Однако, множественные анаграмматические и паронимические перестановки имен встречаются и в других стихотворениях цикла: «Гистория» (*Бутафор, Фарibu, Фабуу*), «ХРСТ и Самарянка» (Экскурсовод, который в исходной форме не назван ни разу, а упоминается как *куровод, красовид*) и др. Любопытно, что во всех случаях такого рода метаморфозы происходят с номинациями лиц – что напоминает цирковой фокус по мгновенному передеванию артиста.<sup>38</sup>

Лексико-словообразовательные искажения исчерпывают всю ситуацию, столь обычную в 1980-е годы, и столь нетипичную для нашего времени. Уже давно нет целостной государственной политики по насаждению культуры непосредственно на рабочих местах. *Винтарь, щепу и тракты смотрят гости* – именно в таком огрубляющем (по способам словообразования и финальным морфемам, имеющим стилистическое значение), искаженном виде описывается просмотр крестьянами кинохроники на производственные сюжеты перед встречей с писателями. Видимо, им показывали могучие буровые установки, которые ввинчиваются в землю

<sup>37</sup> Или подозрение на опечатку автора.

<sup>38</sup> Ср. разные способы усечения из книги «Дети в саду» (1988): в стихотворении «Море и Высоцкий» встречаются варианты *Высоц, Высо* и *Высот*, а полностью фамилия пишется только в названии (см. СУХОВОЙ Д. Книга Генриха Сапгира «Дети в саду» как поворотный момент в истории поэтики полуслова. С.37).

(«винтарь»), лесоповал (ср. поговорку «лес рубят – щепки летят») и огромные трактора (по всей видимости, гигантские тяжелые многотонные «Кировцы» серии К-700, производившиеся с 1969 по 2002 год<sup>39</sup>), если воспринимать словообразовательную модель *тракт* ← *трактор* по аналогии с моделью *стан* ← *станок*.<sup>40</sup>

Заметим, что деаффиксация (а в случае *тракт* ← *трактор* мы имеем дело даже с деаффиксоидизацией непроизводной основы!) как способ деривации привносит семантику увеличения размеров и масштабов предмета, о котором идет речь. Страна гордилась масштабами промышленности и громадностью сил, которые покоряют природу. Такого рода гиперболизация включалась в идеологию государства, восходящую, пожалуй, на уровне идеи к гиперболам поэзии Владимира Маяковского, и эта тенденция активно продолжалась в реалистической официальной советской поэзии второй половины 20 века (например, «Братская ГЭС» Евтушенко и др.).

Более простое толкование этих странных слов тоже вполне допустимо: винтарь – просторечное произношение слова «инвентарь», *щепка* обозначает сама себя, а *тракты* – гусеницы тракторов (тоже названные не вполне точно – на самом деле – траки). То есть речь идет не о киносеансе, а об экскурсии по колхозу и машинно-тракторной станции.

Мы остановились только на некоторых стихотворениях книги, пытаясь подробно откомментировать частные явления и обозначить взаимодействие между текстами. Книга воспринимается как целостное явление, создававшееся на фоне других явлений, а именно: советской жизни, писавшихся в то же время других авторских книг Сапгира, состояния языковых единиц и актуализации способов деривации, а также развития поэтических форм.

## Выводы

Опознание и атрибуция приема в сапгировских стихах – отдельная работа. Если в тексте видится что-то необычное, то нельзя однозначно свести эту необычность к какому-то одному типу трансформации элемента. Все подвижно и в восприятии, и в возможных оценках. Ответы на простые

<sup>39</sup> В 1962 году на заводе были собраны первые легендарные тракторы К-700 «Кировец», в 1975 г. – первые К-701, а с 2000 года – тракторы нового поколения К-744. Всего за 40 лет с конвейера завода сошли более 467 000 тракторов марки «Кировец». (<http://www.kirovets-ptz.com/>; июль 2011 г.).

<sup>40</sup> Е.П. Буторина наблюдает подобные явления аналогической деривации в русской речи иностранцев (БУТОРИНА Е.А. Комизм новаций в русской речи иностранцев. // Логический анализ языка. С.545-549. Здесь: с.548).

вопросы: «полностью ли записано слово в тексте», «рифмованный ли это текст и как он зарифмован», «это серьезное высказывание, имеющее целью обозначить, показать свойства мира, или это сатира, или это детская игра» – практически невозможно сформулировать единожды и навсегда.

Особенно интересна эта книга с точки зрения большей, нежели в других книгах поэта, даже писавшихся в те же годы, синтетичности, переплетением разных приемов и возникающей вследствие этого стереоскопичности изображения.

В книге «Терцихи Генриха Буфарева» интересна грань между реализмом и постоянным, но крайне скрытым за широким арсеналом приемов апеллированием к поэтическому типу высказывания как единственно точному, временами даже – как к основной системе верификации свойств мира. То есть поэзия выступает как метод научного познания свойств мира, осознание историко-философских основ бытия, документ истории быта, отражение человеческой психологии, фиксация системной смены экономических отношений. И фиксирует мир документальнее любого документа.

Если мы верим сказанному в стихах впрямую, то есть, к примеру, разбираем прием как таковой и приходим к выводу, что большая часть стихов книги написаны трехстишными строфами, то сам поэт несколько раз и весьма осторожно дает нам возможность усомниться в этом. (Здесь не рассматриваются стихотворения, которые выдержаны в иных формах – есть сонет, пятистишие «Дом из детства», строфоид «Питиунда», дитрехстишие с антонимичными по форме «хвостами» «Перемена»).

Более всего «Терцихи Генриха Буфарева» интересны с лексической стороны – хронические девиации деривации превращают текст в ребус, и свойства вещей очень активно чувствуются через свойства единиц языка. Эта связь живая в сознании маленьких детей, взрослые теряют видимость внешней формы предмета при словах, и нужно специальное усилие, чтобы оживить внутреннюю форму слова, вернуть образ в актуальное восприятие.

Когда слово выглядит необычно, оно более активно привязано к вещи, которую обозначает, и обновляет в восприятии свойства этой вещи. Неодиначность экзотизмов помогает лучше понять их свойства обозначать предметы и явления, и помогает углубить потенциальные связи с контекстом. Помимо необычных слов, рассмотрению были подвергнуты модели «шифровки», пути номинации и возможности стилистической дифференциации в необычных словообразовательных условиях.

Возможности словообразования как плодотворного средства создания образов, то уточняющих, то размывающих смысл высказывания до слоящегося и воспринимаемого с нескольких прочтений, укоренены в современную действительность. При этом получается настолько удачно простроенная грамматическая модель, что даже программисты компании

«Яндекс» выбрали «Пельсисочную» Сапгира в качестве примера для инструкции по грамматическому поиску в сети.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> <http://company.yandex.ru/technology/mystem/help.xml> (июль 2011 г.).



Людмила В. Зубова (Санкт-Петербург)

## Экспериментальная грамматика: стихотворение Евгения Клюева «На языке Пираха»<sup>1</sup>

*Когда Клюев должен был заниматься наукой, он занимался поэзией. А когда должен был заниматься поэзией – наукой. Однажды Дмитрий Сергеевич Лихачев, летом предпочитавший вести научные беседы в саду, сказал ему: «Почему Вы во время разговора смотрите на жасмин, а не на собеседника – словно поэт!». Клюев устыдился и отвел глаза от жасмина. Когда он снова посмотрел на жасмин, тот отцвел.*

Евгений Клюев<sup>2</sup>

По утверждению Ю.М. Лотмана, «гениальным свойством искусства вообще является мысленный эксперимент, позволяющий проверить неприкасаемость тех или иных структур мира»<sup>3</sup>. В языке наиболее неприкасаема грамматика. Ее устойчивость «находит разительное подтверждение в том активном сопротивлении, которое оказывают грамматические структуры требованиям экспериментальной поэзии»<sup>4</sup>.

Грамматические преобразования в языке, хотя и очень медленные<sup>5</sup>, а также игровые сдвиги и авторские эксперименты не столько прибавляют

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Грамматика в современной поэзии» (РГНФ № 08-04-00214а).

<sup>2</sup> КЛЮЕВ Е. «Автобиография» для форзацев. Несколько слов о Е.В. Клюеве. // КЛЮЕВ Е. Между двух стульев. Книга с тмином. Im Werden Verlag. München, 2007. С.169-175. (= <http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1090>; август 2011 г.). С.170.

<sup>3</sup> ЛОТМАН Ю.М. Феномен искусства. // ЛОТМАН Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2000. С.129-136. Здесь: с.130.

<sup>4</sup> ЯКОБСОН Р. Вопросы поэтики. Постскрипум к одноименной книге. Перевод с франц. В.А. Мильчиной. // ЯКОБСОН Р. Работы по поэтике. Сост. и общая редакция М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 80-98. Здесь: С.84.

<sup>5</sup> «Морфологический строй языка характеризуется минимальной восприимчивостью к внешним явлениям и чрезвычайно медленной изменяемостью» (ПАНОВ М.В. Морфология. // РУССКИЙ ЯЗЫК И СОВЕТСКОЕ ОБЩЕСТВО. Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. Под ред. М.В. Панова. М.: Наука, 1968. С.9-18. Здесь: с.9).

или убавляют языковые единицы (как это обычно бывает с лексикой), сколько изменяют способ восприятия и отражения действительности или, по крайней мере, предлагают иные возможности восприятия. А в поэзии действительность не только отражается, но и творится авторами.

20 век экспериментировал с грамматикой весьма активно и радикально.

Футуристы, имажинисты, обэриуты с разных позиций объявляли войну грамматике. Е.В. Красильникова пишет: «<После футуристов и обэриутов – Л.З.> нацеленность на "расшатывание", "разрушение", "ломку", "преодоление" грамматики вошла в языковое сознание или дала рефлекс в реальной поэтической практике многих поэтов».<sup>6</sup>

Я остановлюсь на одном из экспериментов, самых новых по времени – стихотворении Евгения Клюева<sup>7</sup>:

#### НА ЯЗЫКЕ ПИРАХА

1

Небосвод говорит река: добрый день, река.  
 Говорит река: добрый день, – говорит река.  
 Над река есть облако теплого молока.  
 А в река есть облако холодного молока.  
 Стая рыбы плещется в заросли тростника.  
 Стая птицы машет крылом сухого песка.  
 И толпа ребенка сбегается издалека.  
 Хорошо возиться в глина у бережка.  
 Рыба с рыба трудно соединить.  
 Птица с птица трудно соединить.  
 У ребенок есть такая длинная нить,  
 но ребенок с ребенок и нить не соединить.

<sup>6</sup> Красильникова Е.В. Соотношение грамматики поэтического и общелитературного языка. // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. Отв. ред. Е.В. Красильникова. М.: Наука, 1993. С.213-231. Здесь: с.222.

<sup>7</sup> Клюев Евгений Васильевич (1954 г. рождения) – филолог, известный специалист по риторике, литературе абсурда, поэт, прозаик, драматург, переводчик. С 1996-го живет в Копенгагене. Филологические работы: Риторика (1999); Теория литературы абсурда. (М., 2000); Речевая коммуникация (1998; 2002). Художественная проза: Между двух стульев (Книга с тмином) (1989; 1997; 2001; 2006); Книга Теней (2001; 2003); Царь в голове. Энциклопедия русской жизни (2002); Цыпленок для супа. Психологические сказки взрослым и детям (2003); Ужасно скрипучая Дверь и другие люди (2004); Сказки на всякий случай (2004); Странноведение (2006); Давайте напишем что-нибудь. Настоящее художественное произведение (М., 2007); Учителя всякой всячины (2009); Андрианир штук (М., 2010). Переводы: Целый том чепухи (М., 1992 – переводы произведений Л. Кэрролла); Книга без смысла. Эдвард Лир в переводах, перепереводах и перепереводах Евгения Клюева (2007). Книга, объединяющая художественную прозу, переводы и филологические работы: RENIXA: Литература абсурда и абсурд литературы (2004). Сборник стихов: Зелёная земля (2008).

Хорошо лепить из глина разная снедь.  
 Хорошо не уметь число, хорошо не знать  
 никакого сколько: сколько – такая нудь!  
 Впрочем, нет у пираха и самого слова нудь.

2

Горький кофе молодой травы  
 пьется прямо с ветка в цвету.  
 Песня отпущенной тетивы  
 держит длинная стрела на лету.  
 Видишь, горечь не превращается в сладость –  
 кофе пьется прямо с ветка в цвету.  
 И ничто не может ни созреть, ни упасть –  
 Песня держит стрела на лету.  
 Видишь, дерево не превращается в пень –  
 кофе пьется прямо с ветка в цвету.  
 И беспечен путь из теперь в теперь –  
 песня держит стрела на лету.  
 Мелководное время просвечивает насквозь,  
 кофе пьется прямо с ветка в цвету –  
 и внезапно возникает всеобщая связь,  
 песня держит стрела на лету.  
 И внезапно возникает общая родня  
 у одного и другого бережка,  
 и неслышная походка легконового дня  
 начинают узнавать с полшажка.

3

Дескать, нет у пираха понятие чистого цвета –  
 есть сравнень: вроде небо гранита или граната.  
 Ах, чего не бывает в блокнотик мастера Эверетта,  
 в интересный блокнотик мастера Эверетта!  
 Дескать, нет у пираха число, не ведется счета,  
 и совсем не подробна судьба и не знает дата –  
 говорится в блокнотик мастера Эверетта,  
 в интересный блокнотик мастера Эверетта.  
 Никуда не течет Маиси спелого лета,  
 у звезда ни движенья вперед, ни назад возврата –  
 жизнь застыла в блокнотик мастера Эверетта,  
 в интересный блокнотик мастера Эверетта!  
 Нету Бог, и пуста веревочка амулета –  
 есть одна сердечная смута, вечная смута,  
 да сплошная работа в блокнотик мастера Эверетта,  
 в интересный блокнотик мастера Эверетта!  
 И нигде везде ни ровесника, ни собрата –  
 все затянато без разбора в одно болото:  
 в безразмерный блокнотик мастера Эверетта,  
 в интересный блокнотик мастера Эверетта.



4

Растение дорастает до самое небо,  
и там расцветает цветок: это мило и любо  
гусеница с крылышко меда и крылышко воска...  
экая неподвижная вертихвостка!  
Ах говорит во времени нету места.  
Время – оно кустарник, растущий густо.  
Ах отрясает время, словно репейник,  
Ах – это наш учитель и наш ребенок.  
День состоит из праха и снова праха.  
Племя стоит у речка и слушает Аха.  
Аха перебивает горластый кочет.  
Племя смеется над кочет и горько плачет.  
А ведь только подумать: все всегда под рукою,  
только отдаться неистовому покою,  
только застыть у набитой до край корзины  
с потусторонний взгляд наевшейся обезьяны!..  
Солнце садится, и смеркается сердце:  
сердце младенца смеркается в сердце старца.  
Нету у нас судьба... ни серпа, ни снопа нет.  
Ночь наступает. Она всегда наступает.

5

В местное небо не ходят смотреть на звезда.  
В местное небо подстреливают еда.  
Поэтому местное небо ведет себя строго,  
и в местное небо нет Бога,  
и нету подмога, нету правильным никакая подмога.  
Но – Бога высокая, справедливая Бога,  
появись из воздух сахарного тростника,  
протяни над Манси большая рука  
и громко скажи я люблю это племя,  
это племя, это короткое пламя  
на окраина мира: как хорошо горит,  
и как хорошо говорит!  
Высокая Бога, справедливая Бога,  
далеко пролегает твоя дорога,  
но взгляни на пламя и иди сюда  
и возьми с тобой много еда.

6

Гость приходит за гость – и товар на товар отоваривает.  
Можно дать ему перышко, зуб, наконечник стрела.  
Жалко, гость никогда не правильно разговаривает,  
разговор у гость не имеет крыла.  
Гость не хочет обмен ящик мыло на круглое перышко,  
и не хочет обмен веселый напиток на зуб,  
и стоишь рядом с гость – и споришься, споришься, споришься...  
Но неправильный гость обычно жаден и глуп.  
Ах – правильный гость, все бывает заветное и не заветное,

и заветное всегда помещается в горсти.  
 Но хороший зуб не любое теряет животное,  
 и хорошее перышко совсем нелегко найти.  
 Вот и жалко заветное доставать и обменивать  
 на совсем не заветное, но привлекательное на вид.  
 А неправильный гость вороват – любит обманывать –  
 и задаром заветное получить норовит.  
 Ну и пусть получает себе – и не стоит досадовать –  
 зуб, и перышко, и наконечник стрела:  
 тяжело с гостем разговор говорить и беседа беседовать,  
 разговор у гостя не имеет крыла.

7

Птица летит далеко, правильный знает.  
 Рыба плавает далеко, правильный знает.  
 Правильный только не знает край этой птицы.  
 Правильный только не знает край этой рыбы.  
 Правильный, он всегда остается на месте –  
 место у правильного мало, но место хватает.  
 Место хватает стрела лететь вслед за птица.  
 Место хватает гарпун нестись вслед за рыба.  
 Место хватает браслет бренчать на запястье,  
 длинные бусы блестеть на короткая шея,  
 место хватает плакать и место смеяться,  
 место хватает делать и место думать.  
 Это такое правильное приволье,  
 это такая правильная свобода:  
 место хватает оставаться на месте,  
 место хватает не искушать сердце.<sup>8</sup>

К этому стихотворению автор дает такое примечание:

Согласно Даниэлю Эверетту, в языке *pirahã* племени «правильных», *hiaitihi*, живущих в джунглях Бразилии по реке Маиси, нет категорий числа и времени, простых обозначений цвета, сложноподчиненных предложений и почти неупотребительны местоимения. Нет у «правильных» и понятия Бога, нет легенд и нет исторических записей.<sup>9</sup>

Заглавием стихотворения Е. Клюев декларировал намерение освободить текст от элементов, свойственных русскому языку, но не существующих в языке *пираха*, однако полностью он эти элементы не исключил, остались предлоги, некоторые падежи, формы спряжения, некоторые формы числа.

<sup>8</sup> КЛЮЕВ Е. На языке *пираха*. // Дружба народов. 2010. №1. С.73-75.

<sup>9</sup> Там же. С.75. Более подробные сведения о племени *пираха*, в том числе и о его языке, см.: EVERETT D.L. General Constraints on Grammar and Cognition in *Pirahã*. // *Current Anthropology*. Vol.46. №4. August-October 2005. С.621-646. ИВАНОВ Вяч. Вс. Современные проблемы типологии (к новым работам по американским индейским языкам бассейна Амазонки). // Вопросы языкознания, 1988. №1. С.118-131; ИВАНОВ Вяч. Вс. Типология языков бассейна Амазонки. II. Числительные и счет. // Вопросы языкознания. 2005. №5. С.3-10.

Получилась причудливая комбинация аналитизма, который отмечается многими лингвистами как одна из тенденций развития русского языка<sup>10</sup>, и синтетизма, преобладающего в современном русском языке.

Рассмотрим, как ведут себя слова в этом принципиально аграмматичном поэтическом тексте неординарного профессионального филолога и очень талантливого поэта.

В первой строфе наблюдается утрата всех падежей кроме родительного. Родительный падеж в нормативном виде сохраняется в метафорах-перифразах с точки зрения современного языка: «Над река есть облако теплого молока. / А в река есть облако холодного молока» (о тумане и воде).

Родительный падеж может прочитываться, но с нарушением нормы в таких сочетаниях: «Стая рыбы плещется в заросли тростника»; «Стая птицы машет крылом сухого песка»; «И толпа ребенка сбегается издалека».

Основная тема этой строфы – отказ от категории числа: «Хорошо не уметь число, хорошо не знать / никакого сколько: сколько – такая нудь!»

При этом формы *рыбы* и *птицы* здесь могут восприниматься порозному: это либо родительный падеж единственного числа, либо именительный падеж множественного числа. Разумеется, нетрудно было бы на-

<sup>10</sup> См., напр.: ПАНОВ М.В. О некоторых общих тенденциях в развитии русского литературного языка XX в. (основные позиционные изменения в фонетике и морфологии). // Вопросы языкознания. 1963. №1. С.3-17. Здесь: с.10-11; ИЛЬИНА Н.Е. Рост аналитизма в морфологии. // Русский язык конца XX столетия (1985-1995). Отв. ред. Е.А.Земская. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С.327-344; АКИМОВА Г.Н. Различные формы проявления аналитизма в современном русском грамматическом строе. // РУСИСТИКА: Лингвистическая парадигма конца XX века: Сборник статей в честь профессора С.Г. Ильенко. Отв. ред. В.Д. Черняк. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1998. С.86-94.

М.В. Панов еще в 1963 г. писал: «Всюду так или иначе пробивает путь тенденция использовать падежно-неизменяемые единицы вместо падежно-изменяемых и гибких. Падежные формы – хороший пример парадигматического ряда, т.е. единиц позиционно взаимоисключенных. <...> Если вместо разных позиционно обусловленных форм всюду используется одна, то ее надо рассматривать как позиционно безразличную: все ее качества заданы парадигматически, а не вызваны синтагматическим окружением» (Панов М.В. О некоторых общих тенденциях в развитии русского литературного языка XX в. С.11). Ю.П. Князев противопоставляет аналитизму западноевропейских и болгарского языков грамматическую изоляцию – как тенденцию развития русского языка: «<...> славянские языки <...> эволюционируют в различных направлениях. Одни, как болгарский, типологически сблизились с западноевропейскими аналитическими языками, особенно романскими, в других, как в польском, наблюдаются проявления "нового" синтетизма и, наконец, в русском явно возрастает грамматическая изоляция (и лишь в относительно небольшой степени – аморфность)» (Князев Ю.П. «Деграмматикализация» как одно из направлений эволюции русского языка (Аналитизм или изоляция?). // Князев Ю. П. Грамматическая семантика. Русский язык в типологической перспективе. М.: Языки славянских культур, 2007. С.163-173. Здесь: с.173).

писать *стая рыба* и *стая птица*, но Клюев не стал этого делать, а предпочел создать в тексте грамматическую неопределенность. В сочетании *стая рыбы* значение множественности присутствует в любом случае, так как существительное *рыба* может употребляться как единичное (тогда возможна форма множественного числа *рыбы*) и как собирательное. Слово *птица* обычно существительное единичное, но и собирательным тоже может быть. Однако собирательность свойственна этим словам, когда говорится о рыбах и особенно птицах как о добыче или товаре. Здесь же эти существа изображены живыми, а значит, в процессе читательских грамматических догадок на первый план выходит все-таки множественное число, не скоординированное с глаголами, стоящими в единственном числе. Слово *стая* во всех случаях собирательное, и его значение множественности создает в языке конфликт между семантикой и грамматикой, так как при его семантике множественности современное сочетание возможно только с единственным числом согласуемых слов.

Но следующая строчка «И толпа ребенка сбегается издалека» (при нормативном сочетании *толпа детей*) возвращает наше сознание к родительному падежу единственного числа.

Здесь же проявляется возможность двойственной грамматической интерпретации сочетания «плещется в заросли тростника». Это можно перевести на нормативный язык как *плещется* <где?> *в зарослях тростника* и как *плещется* <куда?> *в заросли тростника*. То есть грамматическая норма русского языка способствует переосмыслению глагольного управления в тексте Клюева, а следовательно, и сдвигу в семантике глагола: он приобретает значение направленности.

Строчки «Рыба с рыба трудно соединить. / Птица с птица трудно соединить; но ребенок с ребенок и нить не соединить» иконичны: действительно, отказываясь от косвенных падежей, но сохраняя предлог, требующий творительного падежа, соединить объекты трудно.

Может быть, строку «но ребенок с ребенок и нить не соединить» надо понимать так: ребенка с ребенком и нитью не соединить. Тогда соединительный союз *и* преобразуется в усилительную частицу.

В строке «У ребенок есть такая длинная нить» слово *ребенок* можно понимать как форму родительного падежа множественного числа – по образцу сочетания *у солдат*, и эта возможность напоминает нам древнюю форму существительных с нулевым окончанием<sup>11</sup> в древнерусском языке. Аналогично ведет себя существительное *край* в четвертой строфе, в строке «только застыть у набитой до край корзины» и в пятой – «появись из воздух сахарного тростника».

<sup>11</sup> Нулевое окончание образовалось после утраты редуцированного «ь».

О древнерусском языке напоминает и сочетание «говорит река»: слово *река* омонимично древнему причастию глагола *речі*.

Во второй строфе, кроме форм родительного падежа, появляются и формы предложного *на лету*, *в цвету*, однако эти формы употребляются в наречном выражении (*на лету*) и адъективном, с признаковым значением (*в цвету*). Заметим, что выражение *на лету* освобождает глагольный корень от грамматической глагольности, т.е. от обозначения динамики, а сочетание *в цвету* изображает цветение не как процесс, а как статичную ситуацию. Основная тема этой строфы – неподвижность.

Многочисленный повтор «Песня держит стрела на лету», а также повтор «кофе пьется прямо с ветка в цвету» становится иконическим обозначением статики, неизменности бытия, действие предстает состоянием.

Тема неподвижности как тождества состояний находит выражение и в том, что субъект и объект не вполне различаются в таких строках: «Песня отпущенной тетивы / держит длинная стрела на лету»; «Песня держит стрела на лету» (при отказе от дифференцирующих окончаний винительного падежа).

В следующих строках тема неподвижности тоже выражена отчетливо и настойчиво – и в серии вариативных повторов, и в других конструкциях, она и заканчивает стихотворение: «Никуда не течет Маиси спелого лета, / у звезда ни движенья вперед, ни назад возврата – / жизнь застыла в блокнотик мастера Эверетта, / в интересный блокнотик мастера Эверетта! <...> Это такое правильное приволье, / это такая правильная свобода: / место хватает оставаться на месте, / место хватает не искушать сердце».

Тему повторов, в частности, плеоназмов и тавтологии, Е. Клюев разрабатывал и теоретически, связывая повторы с напластованием смыслов в ритуальных заклинаниях.<sup>12</sup>

Именно потому, что сознание носителя русского языка постоянно приспособливает аналитические грамматические конструкции к переосмысленному восприятию высказываний, получается следующий результат: разрыв одних морфолого-синтаксических связей приводит к установлению других. Как сказано в стихотворении, «и внезапно возникает всеобщая связь, <...> / И внезапно возникает общая родня / у одного и другого бережка, / и неслышная походка легконогого дня / начинают узнавать с полшажка». Обратим внимание на форму множественного числа *начинают* – это отступление от принципов и от идеологии языка пираха.

Начало третьей строфы, отрицающее прилагательные цвета, устанавливает связь между совершенно разными цветами (серым и красным)

<sup>12</sup> КЛЮЕВ Е. Плеонастический фактор в русском «поэтическом языке». // Литературная учеба. 2008. №5. С.139-157.

на основе этимологической общности средств сравнения: «вроде небо гранита или граната». Общее свойство гранита и граната – зернистость.

Отказ от склонения слова *блокнотик* перестраивает глагольное управление: «Ах, чего не бывает в блокнотик мастера Эверетта <...> говорится в блокнотик мастера Эверетта <...> жизнь застыла в блокнотик мастера Эверетта, <...> сплошная работа в блокнотик мастера Эверетта<sup>13</sup>».

Если глагол *говорится* (инфинитив) в норме может иметь сему направленности и управлять винительным падежом (напр., что-то *говорится в микрофон*, но, конечно, не в блокнот), то сочетание *\*бывать во что-то* вообще немыслимо, а *застыть во что-то* можно только превращаясь из одной сущности в другую («вода застыла в кусок льда»). В таком случае, может быть, жизнь превратилась в блокнотик мастера Эверетта?

Результат частичного отказа от склонения здесь таков: падежный аграмматизм приводит к неожиданному появлению динамики там, где нормативная сочетаемость его не предусматривает. И эта динамика проявляется в последнем элементе вариативного повтора: «все затянуто без разбора в одно болото: / в безразмерный блокнотик мастера Эверетта».

Внесение динамики в структуры, предназначенные изображать статику, влечет за собой оксюмороны. Оксюмороном является и строка «жизнь застыла в блокнотик мастера Эверетта» (из-за несовместимости элементов сочетания *\*застыть куда*), и сочетание «неподвижная вертихвостка» (ситуация вполне реалистична, но значение прилагательного противоречит этимологической образности существительного), и сочетание «неистовому покою», и столкновение наречий места в строке «И нигде везде ни ровесника, ни собрата». Противоречивым изображается и поведение людей: «Племя смеется над кочет и горько плачет».

В третьей строфе, четвертой и пятой встречаются сочетания: «нет у пираха понятие <...> Нету Бог <...> Нету у нас судьба <...> нету подмога.»

Если вспомнить, что слова *нет* и *нету* – результат компрессии и редукции исходного выражения *не есть ту*<sup>14</sup>, окажется, что именительный падеж вместо родительного вполне ограничен – это синтаксический архаизм.

В четвертой и пятой строфах осуществляется и эксперимент над грамматическим родом: «Нету у нас судьба <...> ни серпа, ни снопа нет». В этом перечислительном ряду омонимичны флексии разных падежей и родов: сначала *-а* воспринимается как окончание именительного падежа, свойственного существительным женского рода, но в следующих словах *-а* выступает как показатель родительного падежа мужского рода. Возникает интенция к грамматическому уподоблению существительных, и в сочета-

<sup>13</sup> Дэниел Эверетт – христианский миссионер из США, изучивший и описавший язык пираха.

<sup>14</sup> Местоименное наречие *ту* – первичная форма современного слова *тут*.

нии «Нету у нас судьба» слово *судьба* как будто меняет род и падеж. Сначала это кажется большой натяжкой, но затем, в пятой строфе, появляются строки «Но – Бога высокая, справедливая Бога, <...> Высокая Бога, справедливая Бога», в которых перемена рода очевидна. В этом случае женский род может быть мотивирован тем, что люди племени пираха не знают реалии. Не исключено и такое толкование: в бытовых диалогах ответная реплика иногда, вопреки синтаксической норме, по инерции воспроизводит грамматическую форму, прозвучавшую в вопросе (особенно если ответ дается с установкой на языковую шутку): «А у тебя нет карандаша?» – «Карандаша у меня есть».

Возможности перемены рода обнаруживаются и в других фрагментах: в третьей строфе «и не знает дата; у звезда ни движенья вперед, ни назад возврата»; в пятой строфе «нету подмога; и возьми с тобой много еда; в шестой и наконецник стрела».

В шестой строфе читаем: «гость приходит за гость» – это структурная модель фразеологизмов типа *слово за слово* – о последовательности высказываний. Глаголы в повторе «и споришься, споришься, споришься» воспринимаются как формы из социального просторечия. Формы типа *играется, убирается* (в комнате) – употребляют, когда говорят о действии, совершаемом в интересах деятеля. Но, кроме того, в литературном языке есть глагол *спориться* со значением 'удаваться, быть успешным' – в выражении *дело спорится*.

В строке «Но хороший зуб не любое теряет животное» обыгрывается частичная синонимия слов *любой* и *каждый*.

Во фрагменте «Ну и пусть получает себе» слово *себе* употреблено и как частица (ср.: *что он себе думает?*), и как местоимение дательного падежа, указывающее на адресат.

Тавтологические сочетания «разговор говорить и беседа беседовать» иконически обозначают неподвижность, отсутствие динамики и отсутствие результата действия. Сочетание *беседа беседовать* подобно севернорусским диалектным оборотам с именительным объектом при переходных глаголах (типа *трава косить, рыба ловить*<sup>15</sup>).

В седьмой строфе из-за того, что автор не склоняет слово *место*, могут происходить такие грамматические сдвиги: слово *мало* проявляет себя не только как безличный предикатив, но и как краткое прилагательное (здесь можно видеть архаическую грамматику); слово *место* в сочетании *место хватает* проявляет себя как подлежащее, а глагол *хватает* из безличного

<sup>15</sup> О таких конструкциях см., напр.: Кузьмина К.Б. / Немченко Е.В. К вопросу о конструкциях с формой им. падежа имени при переходных глаголах и при предикативных наречиях в русских говорах. // Вопросы диалектологии восточнославянских языков. М., 1964. С.151-175.

преобразуется в личный ('место хватает стрелу, гарпун, браслет, бусы, т.е. эти предметы принадлежат этому месту; место заставляет плакать, смеяться, делать, думать: место заставляет оставаться самим собой'): «место у правильный мало, но место хватает. / Место хватает стрела лететь вслед за птица. / Место хватает гарпун нестись вслед за рыба. / Место хватает браслет брэнчать на запястье».

Итак, грамматический эксперимент с частичной утратой форм склонения и спряжения показал, что эта утрата, как правило, компенсируется возможностью разных толкований в пределах предложения, высказывания и всего текста. Слова, оставшиеся без морфологических показателей, попадают в пространство грамматической неопределенности, затем адаптируются в контексте и вступают в новые связи, чему способствует грамматическая полисемия и омонимия флексий, заложенная в системе русского языка. То есть грамматические значения, вместо того, чтобы устраняться, множатся. Парадоксальным образом, недостаточность контекстуальных грамматических показателей функционально приравнивается к системной избыточности тех показателей, которые все же внесены в текст. Парадокс находит свое выражение в многочисленных оксюморонах.

Вслед за грамматической деформацией происходят сдвиги и в лексической семантике. Таким образом, деграмматикализация слова компенсируется его гиперсемантизацией. В результате значительно повышается лабильность языковых единиц, что приходит в противоречие с образами неподвижности.

Несомненно, в этом тексте концептуализируются начальные формы слов – именительный падеж существительных и прилагательных, инфинитивы<sup>16</sup>.

Вероятно, автономизация именительного падежа в чем-то существенном подобна автономизация инфинитива:

ИП <инфинитивное письмо – Л.З.> <...> трактует о некоей виртуальной реальности, о мыслимом инобытии субъекта, колеблющегося между лирическим «я» и «Другим» – то возвышенно-идеальным, то сатирически или иронически сниженным, а то и вообще неодушевленным. Мерцающее стирание граней между реальным и виртуальным, (перво)личным и неопределенно-личным, субъектом и окружением, глагольностью и безглагольностью – конструктивный принцип ИП, его основной тропологический ход, его поэтический *raison d'être*.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> О концептуализации именительного падежа см: АЗАРОВА Н.М. Язык философии и язык поэзии – движение навстречу (грамматика, лексика, текст). М.: Логос / Гнозис, 2010. С.136-143. О концептуализации инфинитива – работы А.К. Жолковского, например, Жолковский А.К. Об инфинитивном письме Шершеневича. // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. Отв. Ред. Л.Г. Панова. М.: РГГУ, 2005. С.444-459.

<sup>17</sup> Жолковский А. К. Об инфинитивном письме Шершеневича. С.444-445.



В стихотворении Евгения Клюева тоже наблюдается «мерцающее стирание граней между реальным и виртуальным», отношения между предметами, природой, людьми, понятиями предстают то определенными, то неопределенными, в современных языковых единицах мерцают древние слова и формы. Это существенно для понимания текста о племени, живущем вдали от цивилизации, сохранившем первобытные представления о мире.

Описание мировосприятия этого племени соотнесено с утопией<sup>18</sup> как вымышленно счастливом месте обитания людей, как о месте с застывшим временем: «Правильный, он всегда остается на месте <...> Это такое правильное приволье, / это такая правильная свобода».

И те языковые ограничения, которые описывает и частично воспроизводит Евгений Клюев, парадоксальным образом, предстают языковой свободой и языковым привольем.

---

<sup>18</sup> Слово «Утопия», название романа Томаса Мора, составлено из двух греческих слов: *ou* – 'нет' и *толос* – 'место', оно означает 'место, которого нет'.

Александр Г. Степанов (Тверь)

## О поэтике стихотворения Инны Кабыш «Митька-космонавт»

В своих представлениях о поэзии большинство из нас исходит из формулы С. Кольриджа – «лучшие слова в лучшем порядке»<sup>1</sup>. В этом определении нет ничего обидного для прозы, которая также избирательна к словам. Но от стихов мы ожидаем большего: их форма не дает забыть, что перед нами искусство, а искусство должно волновать. Вместе с тем есть стихи, трудно отличимые от прозы по форме и по материалу. Они понятны настолько, что не требуют пересказа<sup>2</sup> или интерпретации, разъясняющей «трудные» места. В них важно другое: как они «сделаны», чтобы, несмотря на бытовое содержание, оставаться поэзией. Анализ и рецепция стихов – разные вещи. Но исследуя художественный объект, я хочу понять не только его устройство, но и причины воздействия на меня. Для этого нет необходимости привлекать биографические сведения об авторе, обстоятельства написания или литературный контекст. Достаточно рассмотреть произведение «имманентно», т.е. не выходя за пределы того, о чем говорится в тексте.

Среди стихотворений Инны Кабыш о детях и о детстве «Митька-космонавт» (2002) выделяется особой горечью тона на фоне спокойно-безыскусного повествования. Казалось бы, текст лежит по ту сторону поэзии: ни содержание, ни язык с ней никак не связаны<sup>3</sup>. Стихи растут из сора, или, в буквальном смысле, из грязи:

- А молока у вашей соседки купить можно? –  
спрашиваю я у Митькиной бабушки.  
– Не... У ней корова утонула.  
– Господи! Где это она, у вас же и речки нет?  
– А в грязи.  
– В грязи?!  
– Ну. За домом.  
– ???  
– А где ваш Яша?

---

<sup>1</sup> "<...> Poetry – the *best* words in their *best* order" (COLERIDGE S.T. Specimens of the Table Talk of the Late Samuel Taylor Coleridge: in 2 vol. Ed. by H.N. Coleridge. N.Y.: Harper & Brothers, 1835. Vol.1. C.76).

<sup>2</sup> См. прозаические парафразы стихов Б. Пастернака: ГАСПАРОВ М.Л. / ПОДГАЕЦКАЯ И.Ю. «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания. М.: РГГУ, 2008.

<sup>3</sup> Речевая организация стихотворения близка к стихотворному сказу, ориентированному на воссоздание устной (собственной разговорной) речи.

– Зарезали. Поминки по деду зимой делали – и зарезали... Хороший был. Да ты попробуй!<sup>4</sup>

Как видно из записи текста, это не проза. «Тогда стихи», – уверенно скажет студент-филолог. Не столь эрудированный читатель засомневается. И будет, по-своему, прав. В стихах Маяковского он отчетливо слышит акцентный ритм, менее отчетливо – рифму. Этого достаточно, чтобы строка, не дойдя до края страницы, вернулась к своему началу. А в «Митьке-космонавте» текст, лишенный звуковых признаков ритма, членится на речевые отрезки «где придется», нередко достигая при этом поля страницы. В результате – не стихи и не проза, а какая-то гибридная форма, освобожденная от ритмической инерции и позволяющая передать богатство интонаций. И это только одна из особенностей текста. Есть и другие.

Например, равноправие культурных кодов. Главные персонажи – ребенок и старая женщина. Возникает, по сути, мифологическая ситуация: история человеческого рода, воплощенная в героях, знаменующих обновление и угасание жизни. К мифологическим мотивам можно отнести удвоение имени, призванное сохранить память о предке (ср.: «...если нельзя вернуть человека, можно повторить ИМЯ»<sup>5</sup>). Но реализация этого мотива граничит с абсурдом, потому что имя достается не человеку, а борову, выращенному на убой:

Митькина бабушка режет сало,  
наливает в чашку самогонки, ещё тёплой...  
– Я всё хотела спросить, почему вы его Яшей назвали?  
– А как? У нас и дед, Царствие ему Небесное, был Яша...  
Митькина бабушка пьёт, закусывает Яшей.

Важную роль играет контаминация «мифов», например, в сцене возвращения Митькиного отца. Создаваемый ребенком портрет героя-танкиста и его верной подруги (матери мальчика) строится на совмещении визуальных образов (кадры из фильмов о Великой Отечественной войне) с речевыми формулами из русской народной сказки:

– ...Папка приехал с войны на танке.  
Подъехал к забору, а танк в калитку не проходит, тогда он вылез из люка и свистнул. А мамка дома была, полы мыла: платье подоткнула и моет.  
Услышала она свист, выглянула в окно да как закричит:  
«Живой!»  
Платье выткнула, фату перед зеркалом прицепила – и бегом к папке.

<sup>4</sup> Здесь и далее цитаты из стихотворения Инны Кабыш даются по изданию: КАБЫШ И. Невеста без места. М.: Время, 2008. С.394-399. Впервые опубликовано: КАБЫШ И. Митька-космонавт: стихи. // Дружба народов. 2003. №3. С.62-64. Доступно на сайте: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/3/kab.html> (декабрь 2011 г.).

<sup>5</sup> КАБЫШ И. Невеста без места. С.407. См. также: КАБЫШ И. Поколение, которое выбирает lego. // КАБЫШ И. Переходный возраст. М.: Молодая гвардия, 2008. С.17.

А он ей цветами из танка машет.

Залезла она к нему в кабину, и поехали они жениться...»

Текст представляет собой систему идиолектов, цитат, стилевых регистров, культурных кодов. В основе разноречия не игра с традицией, а внимание к «маленьким людям», среди которых автор больше всего любит стариков и детей.

«Митька-космонавт» принадлежит к числу лирико-повествовательных текстов Кабыш, которые по структуре ближе всего к верлибру. Учет «внешних» факторов, «возбуждающих» ритмическую интенцию (М. Червенка), позволяет включить это произведение в круг стихотворных текстов<sup>6</sup>. В нем помимо стиховой сегментации с дифференцирующей конфигурацией строк (от 2 до 20 слогов) присутствует композиционно-речевое членение, мотивированное сменой точки зрения<sup>7</sup>. Оно маркируется пробелами (16 на 158 строк), которые указывают на изменение субъекта речи, пространственно-временных планов, фразеологии и т.д. Текст состоит из 17 композиционно-речевых частей разного объема (от одной до 25 строк)<sup>8</sup>. Этот монтажный принцип вполне соответствует стиховой организации, заставляя видеть в нем аналог строфической упорядоченности.

Произведение разворачивается по тесным словесным ассоциациям, вызывающим ассоциации культурного порядка. Зачином становятся слова о неурожайности почвы («– А чего его сажать, оно всё одно не растёт: / картошка не растёт, моркошка не растёт...»). «Не растёт» относится и к Митьке («такой же, что и год назад»), чей облик, «вытянутые на коленях колготки, / будёновка на рыжей голове», – эмблема безотцовщины<sup>9</sup>. Русская земля как «зона неустойчивого земледелия» наделяется символическим смыслом: Россия – это место, где жизни нет (ср. с финалом стихотворения: «"Митька-а!.. <...> Ну как там на Марсе? Есть жизнь?" <...> "Тоже нет..."»). Зато есть смерть, привычная и будничная, как имя Яша у поросят. А невинная детская дразнилка оборачивается неуместной шуткой:

*Рыжий, рыжий, конопатый  
убил дедушку лопатой...*

– Ничего я не убил – он сам удавился.

Вот тут... – Митька влезает на табурет

и показывает большой гвоздь, вбитый насмерть <...>

<sup>6</sup> См.: ЧЕРВЕНКА М. Принцип свободного стиха. // ЧЕРВЕНКА М. Смысл и стих: Труды по поэтике. М.: Языки славян. культуры, 2011. С.146-150.

<sup>7</sup> Понятие «точка зрения» использовано в работе: УСПЕНСКИЙ Б.А. Поэтика композиции (структура художественного текста и типология композиционной формы). М.: Искусство, 1970.

<sup>8</sup> Графический облик текста в книжной и журнальной версиях имеет незначительные расхождения, которыми здесь можно пренебречь.

<sup>9</sup> «Безотцовщина» – раздел книги, в который входит «Митька-космонавт».

За полгода до самоубийства деда умирает Митькин отец. Вопреки обыденной логике, его жизнь обрывается дома, а не в мятежной Чечне:

– Я за хлебом ходила. Возвращаюсь – дома запах, как в аптеке,  
сын лежит на полу, а рядом осколок: сердце лопнуло...

Я – уже после похорон – спрашиваю деда...

<...>

«Как же это? С войны живой пришёл, а дома помер?»

А дед говорит: «На войне у него танк был...»

Эта негероическая смерть может интерпретироваться по-разному: мифопоэтически и социально. Танк – не просто физическая защита, броня; он помощник и друг (как сказочные Серый Волк или Сивка-Бурка). Любимая машина – смысл существования для механика, который умирает оттого, что в деревне кончилась механизация.

Впервые танк возникает при упоминании фотографии Митькиных родителей. На ней образ советско-российской семьи – «жених и невеста с цветами / возле танка на постаменте».<sup>10</sup> С танком связаны и воспоминания об отдыхе молодоженов:

– Поехали они с его матерью, –

она кивает на Митьку, –

после свадьбы на море.

Через месяц возвращаются.

Я спрашиваю: «Ну как там на море, сынок?»

А он улыбается и говорит: «Как в танке...»

Контаминация двух эпизодов – Митькиного (где боевая машина превращается в свадебный экипаж) и бабушкиного (отдых «как в танке...») – дает литературную версию того, что было «на самом деле»:

...Они сбежали с собственной свадьбы.

Сели в танк, потому что на поезде было слишком дорого,  
и поехали на море.

Но до моря не доехали:

остановились за деревней, у леса,

и так, не выходя из танка,

провели медовый месяц.

А меньше чем через год родился Митька.

Танк становится источником жизни, а зачатый в нем Митька измеряет габаритами машины не только бытовое пространство («танк в калитку не проходит»), но само мироздание. Отсюда представление ребенка о Небесных вратах как о чем-то конкретном, обладающем размерами:

<sup>10</sup> Ср.: «У меня и сейчас при слове "военно-патриотический" перед глазами встает исключительно танк на постаменте» (КАБЫШ И. С чего начинается Родина. // КАБЫШ И. Переходный возраст. С.39). Доступно на сайте: [http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section\\_id=107](http://www.sinergia-lib.ru/index.php?section_id=107) (декабрь 2011 г.).

«Как ты думаешь, бабушка, прошёл папка в Ворота Вечности?»  
«Конечно, говорю, он же воин, танкист...» –  
а у самой ком в горле.  
А Митька усмехнулся, грустно так, как бывало, отец,  
и говорит:  
«А если они не шире нашей калитки?..»

Если космос воспринимается Митькой по аналогии с обыденным пространством (дом, двор, калитка), то справедливо и обратное – дом уподобляется космосу. Об этом можно судить по отношению к вещам, которые «здесь были навсегда»:

Печку не топят: в доме газ, –  
но и не ломают:  
газ – вещь государственная, а стало быть, ненадёжная:  
сегодня есть, а завтра отключат за долги,  
а лес – куда он денется...  
К тому же – в любом случае – на печке можно спать.  
Ну а телевизор?  
Он же не показывает:  
Ни Митька, ни Митькина бабушка не помнят,  
чтобы он когда-нибудь работал.  
– Да выбросьте вы этот телевизор! Зачем он вам?  
– А герань ставить?

Героём-перебежчиком, утратившим связь с домом, оказывается мать мальчика: «в город подалась. Не могу, – говорит, – здесь... / Оно понятно: / Муж умер, свёкор повесился...». Её судьба представлена фразой, стилистика которой передает семантику («Мотается с горя / по мужикам...»). Кабыш «не щадит» женский образ, отказывая ему в традиционной для русской героини душевности и готовности к самопожертвованию:

А тут приехала, напилась и давай:  
«Продам я этот проклятый дом. Сейчас новые русские  
кругом участки под свои коттеджи скупают...»  
«А нас куда?» – спрашиваю.  
«А с вами вместе», – орёт.  
А Митька ей:  
«Ты тогда будешь невеста без места».  
А она вскочила:  
«Это ты у меня сейчас будешь без места!..» –  
хватить венчик и ну лупить ребенка.  
А он...

Произведение содержит не только зачин-пролог, но и эпилог. Он подчеркнуто иллюзорен. Из детского набора «Сделай сам» Митька построит космический корабль и улетит с бабушкой на Марс. В корабле он будет расти «не по дням, а по часам» и, ступив на планету, появится на экране телевизора с геранью:

«Митька-а!.. – закричу я в трубку игрушечного телефона. –  
Ну как там на Марсе? Есть жизнь?»  
Высокий, стройный, золотоволосый Митька улыбнётся

грустной отцовской улыбкой  
и ответит:  
«Тоже нет...»

И тогда останется одно – забрать Митьку и его бабушку из мира, где они никому не нужны, в поэтическую реальность:

«А можно, я возьму вас с бабушкой в литературу? Надо же вам где-нибудь жить...»<sup>11</sup>

И Митька подумает и спросит:

«А там – как?»

И я с лёгким сердцем отвечу:

«Как в танке».

Выражение «как в танке» на протяжении текста варьирует свою семантику. Здесь оно произносится «легко», потому что литература и поэзия в частности, из какого бы сора они ни росли, создают собственную реальность. А раз так, то ответ Инны Кабыш, при всей его утопичности, вселяет надежду. Потому что тот, кто в танке, ничего не боится («Прочь от калитки моей, / родина!...»<sup>12</sup>), потому что он у себя дома (экипаж – одна семья) и еще потому, что оказаться в танке мечтает каждый мальчишка.

«Митька-космонавт» состоит из слов и выражений, свойственных обыденной речи. Но это не естественный язык, а его поэтическая модель, забыть о которой не позволяет форма верлибра. С одной стороны, она создает ощущение безыскусности рассказа (отказ от носителей ритма – показатель «правдивости» истории), а с другой – выступает знаком новейшей поэзии, где велика доля «органического стиха». Верлибр – самая поздняя и наиболее интенсивная в плане восприятия версификационная форма.<sup>13</sup> Основанная на минимальном количестве ритмических признаков, она противостоит метрической избыточности регулярного стиха интонационной гибкостью речевого движения. Отсюда проникновенность не «лучших», но «единственных» слов, составивших рассказ о Митьке и его бабушке.

<sup>11</sup> Ср.: «Литература – единственное место, где можно жить... Потому что жизнь – это место, где жить нельзя, как сказала Марина Цветаева» (КАБЫШ И. «Отсутствие звука не есть немота». Беседу ведет Н. Игрунова. // Дружба народов. 1997. №2. С.187-198. Здесь: С.188).

<sup>12</sup> КАБЫШ И. Невеста без места. С.91.

<sup>13</sup> О верлибре в современной русской поэзии см.: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С.387-409; Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. С.673-683; АЛЕХИН А. Свободный разговор о свободном стихе: интервью журн. «Интерпоэзия». // Интерпоэзия. 2006. №4. // <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2006/4/aa7.html> (декабрь 2011 г.); КУПРИЯНОВ В. К вопросу о русском верлибре. // <http://www.stihi.ru/2009/04/07/2978> (декабрь 2011 г.).

## Религиозный авангардизм Светланы Кековой

Почему же я выбрал для своей статьи Светлану Кекову, когда так много других поэтов, и на мой взгляд – взгляд любителя экспериментальной поэзии – есть множество тем, кажущихся более яркими? В основе этого выбора лежат частично личные мотивы. Двенадцать лет назад, в 1998 году, Светлана Кекова приняла участие в известном фестивале поэзии – Poetry International – в Роттердаме. Для ее выступления на фестивале я перевел ряд ее стихотворений на голландский, а после окончания фестиваля пригласил ее провести пару дней в Амстердаме. Хотя она была довольно серьезной и, казалось, немножко боялась моего города с его «красным кварталом» и «coffee-shops», мы много говорили: о жизни, особенно ее, нелегкой жизни, об университетах, о поэзии. Я охотно перевел ее стихотворения для фестиваля, потому что они оказались чрезвычайно интересными: богатая метафорами и не особенно доступная с первого прочтения, но это была такая поэзия, о которой думаешь: это хорошо, это стоит перечитать, постепенно проникая в структуру смысла. Существуют хорошие поэты, мало говорящие тебе с первого прочтения и оставляющие тебя весьма равнодушным, а бывают такие поэты, чье творчество привлекает тебя немедленно, даже если ты сразу не осознаешь, – почему, собственно. Вот таким поэтом и стала для меня Кекова, и осталась по сей день. Настоящий талант и личные отношения – разные вещи. Можно даже ненавидеть человека и в то же время любоваться его талантом. У художника талант, зачастую, больше «человека», у «обычных людей» это часто наоборот. Но у обычного человека не прочтешь таких, например, строк:

Дай бабочкам такие имена,  
чтоб цвет их крыл звучаньем был угадан.<sup>1</sup>

В беседах с Кековой меня склонило на ее сторону не только то, что она рассказывала о своей жизни, но и то, что сказала о своей диссертации, в которой она анализировала поэзию Заболоцкого. Как известно, Кекова училась в Саратовском университете, и уже многие годы работает преподавателем литературы в педагогическом институте Саратова. В своей диссертации «Поэтический язык Николая Заболоцкого. Опыт реконструкции»

---

<sup>1</sup> «Дай бабочкам такие имена...». // КЕКОВА С. На семи холмах. СПб.: Пушкинский Фонд, 2001. С.52



(1987),<sup>2</sup> посредством анализа ключевых слов и, прежде всего, немотивированных картин, – Кекова пришла к заключению, что в ранних работах Заболоцкого (которые рассматриваются зачастую как иронические и юмористические) важнейшими категориями являются смерть и безумие.<sup>3</sup> Увлечательный анализ, несмотря на то, что в нем, быть может, присутствует явная личная заинтересованность: смерть – одна из главных тем творчества самой Кековой; трудно найти у нее стихотворения, где бы смерть не играла какой-то роли.

В небе черная птица, как крест на плече крестоносца,  
а закат облака заливает горячим и алым.  
И случайный прохожий, в твой дом заходящий с морозца,  
хочет память убить, как врага убивают кинжалом.<sup>4</sup>

Ты носишь имя, будто вправду жив,  
но это только видимость. По сути  
ты мертв в любви, ты в каждом слове лжив,  
ты позволяешь властвовать минуте  
над вечностью.

<...>

Преодолев превратности судьбы,  
ее пороги и водовороты,

<sup>2</sup> КЕКОВА С. Мироощущение Николая Заболоцкого: опыт реконструкции и интерпретации. Саратов: Изд-во СГСЭУ, 2009.

<sup>3</sup> Как она сама сказала в беседе с Ингой Кузнецовой: «Поэтика и внутри нее – логика развития текста, те немотивированные на первый взгляд места в тексте, на которых спотыкается читательское внимание. В поэзии XX века именно это прежде всего бросается в глаза. Читаешь, например, Мандельштама и думаешь: а почему именно такая метафора? Или раннего Заболоцкого, какие-нибудь «квадраты колец» или летающие над оркестром дирижеры, – как же это можно объяснить? И вот мы придумали систему анализа, которая потом была воплощена в моей диссертации на тему "Поэтический язык Николая Заболоцкого. Опыт реконструкции". Мы пришли к тому, что поэт, выражая свое мироощущение, вырабатывает определенную систему категорий, которая накладывается на мир, подобно сетке. <...> Эти категории у поэта формируют вокруг себя целые "гнезда" слов – смысловых сфер, которые выступают в качестве знаков этих категорий. Оказалось, что логика метафоры, логика тропа вообще, логика развития поэтического сюжета – это логика мироощущения. Именно это мы и показали. А все началось со сквозных мотивов. Ведь внутри каждого индивидуального поэтического языка есть сквозные метафоры, которые этот мир прошивают. У нас целая методика была разработана – как от ключевых слов и внешне не мотивированных образов выйти к мироощущению поэта. Выяснились интересные вещи. В частности, например, то, что у раннего Заболоцкого (периода "Столицов") главными категориями были смерть и безумие. А ведь обычно ранний Заболоцкий воспринимается как поэт шутливый, смеховой» (КЕКОВА С. «А стихи – тонкая материя...». Беседу вела Инга Кузнецова. // Вопросы литературы. 2002. №2 (март-апрель). С.200-220, здесь: с.205-206).

<sup>4</sup> «Как справляется дух твой с тоскою...». // КЕКОВА С. Плач о Древе Жизни. Саратов: Изд-во СГСЭУ, 2006. С.55.

мы – господа себе, и мы – рабы,  
для нашей смерти сделаем гробы.<sup>5</sup>

Забыв о смерти, медленно кроша  
на ужин хлеб для брошенной собаки,  
среди дождя бредет моя душа.<sup>6</sup>

Не видно камням, черепахам,  
земле, превратившейся в ад,  
как, связаны смертью и страхом,  
над городом люди летят.<sup>7</sup>

Кекова – дочь фронтовика, оставшегося после войны в армии, – родилась в 1951 году на Сахалине, в юности жила в Тамбове, а после университетской учебы осталась и до сих пор живет в Саратове, вдалеке от литературных центров Москвы и Петербурга. Совместно с Николаем Кононовым она составила литературную группу «Кокон», первая публикация которой появилась в 1981. После публикации, в 1989, трех стихотворений в *Юности*, Кекова была «открыта» Бахытом Кенжеевым, который и представил ее в таких журналах, как *Знамя*, *Огонек* и *Континент*. С этого времени дела ее пошли в гору, и она быстро получила известность. В 1995 году появились ее первые сборники: *Стихи о пространстве и времени* и *Песочные часы* (оба – в Петербурге).<sup>8</sup> Примечательно, что первый из названных сборников был сделан авангардистом Владимиром Эрлем, который оказал Кековой немалую поддержку. Его собственные работы сильно отличаются от работ Кековой, но он признал талант своей подопечной. В 1999 Кекова получила премию имени Аполлона Григорьева.

Поэзия Кековой интересна богатством метафор. В статье в поэтическом журнале «Арион» литературный критик Григорий Кружков «припечатал» поэзию Кековой как «метафизическую»<sup>9</sup>: чрезмерная метафоричность, при которой используется весь инструментарий науки, философии и религии; читателю же, чтобы расшифровать текст, необходимы серьезные усилия. Это такой тип поэзии, которую создавали английские «поэты-метафизики» Джон Донн, Эндрю Марвелл, Джордж Херберт и другие; поэзия, которая имела огромное влияние, среди прочих, и на Иосифа Бродского. Кекова

<sup>5</sup> «По обе стороны имени...». // КЕКОВА С. У подножия Желтой горы. СПб.: Петербургский писатель, 2005. С.191.

<sup>6</sup> «Забыв о смерти...». // КЕКОВА С. Плач о Древе Жизни. Саратов: Изд-во СГСЭУ, 2006. С.70.

<sup>7</sup> «Не видно камням...». // КЕКОВА С. Восточный калейдоскоп. Саратов: Изд-во Государственного учебно-научного центра «Колледж», 2001. С.22.

<sup>8</sup> КЕКОВА С. Стихи о пространстве и времени. СПб.: Новый город, 1995. Песочные часы. СПб.: Феникс, 1995.

<sup>9</sup> КРУЖКОВ Г. Сложная речь. // Арион. 2001. №2. С.17-24.

отрицает, что когда-либо читала этих английских поэтов,<sup>10</sup> но ее поэзия демонстрирует явное сходство с их работами. Кружков приводит пример из ее стихотворения «Стансы», в котором смерть сравнивается с полым шаром с жесткой оболочкой и нежной мякотью:

Смерть – это полый шар. И каждый, кто решал  
Загадку бытия, тот сам себе мешал  
живую воду пить, лежать в пыли горячей.  
В зверином круге звезд я вижу двойника  
и думаю – куда его влечет река  
течением любви телесной и незрячей?<sup>11</sup>

Поэзия Кековой – нагромождение метафор и сравнений. Их функции прежде всего: олицетворение, наглядность, конкретизация.

Рыба приснилась во сне подруге моей. Рыба  
пить просила, рот открывала. Рыба  
жила, как кукушка, в часах деревянных.  
В глыбе времени выдолбил Бог пустое пространство,  
рыбу туда поместил, как хана в татарское ханство  
или халифа в его халифат.  
Плакала рыба, рот открывала, где же, – просила, – вода?  
Но вода высыхала, ибо  
время похоже на ад.  
Но как же у мертвых ногти растут, борода,  
медленно, правда, но всё же растут,  
словно трава из земли? Иногда  
мертвый из гроба встает. Чаше же  
в землю его зарывают, и тут  
рыба кукует кукушкой, странную песню поет.  
Ты же, Ольга, руки держи под подушкой,  
чтобы выдерживать тучного времени гнет.<sup>12</sup>

Изобильная метафоричность сопротивляется повседневной банальности, обычному, избитым идеям и представлениям, а также закоснению языка. В различных интервью Кекова высказывала свое стремление в поэзии к возрождению слова, такого слова, которое, если припомнить Потебню, еще сохраняет свою внутреннюю форму, слова, в котором отношения между

<sup>10</sup> В уже процитированной беседе с Ингой Кузнецовой Кекова категорически отрицает какое бы то ни было влияние английских метафизиков на свои произведения: «Что же касается Джона Донна и английского концептизма, от которых пошел сам термин, то влияния на мой стиль они не оказали» (КЕКОВА С. «А стихи – тонкая материя...». С.201).

<sup>11</sup> «Стансы». 7. «Смерть – это полый шар». // КЕКОВА С. Восточный калейдоскоп. Саратов: Изд-во Государственного учебно-научного центра «Колледж», 2001. С.103-104 (= <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kekova4a.html>; август 2011 г.)

<sup>12</sup> «Рыба приснилась во сне...» // КЕКОВА С. У подножия Желтой горы. СПб.: Петербургский писатель, 2005. С.180. Рыбы – птицы воды и птицы – рыбы воздуха являются постоянными образами в поэзии Кековой.

обозначающим и обозначаемым (или прямые отношения между словом и предметом) еще не утрачены.<sup>13</sup> Это вплотную приближается к взглядам футуристов на поэтическое слово, в особенности к идеям Хлебникова.<sup>14</sup> Он тоже хотел вернуть слову его первоизданную силу, хотел показать, что отношения между звуком и значением не спорны, а мотивированы. Благодаря языку возможно ухватить сущность мира, слова были для него «живыми глазами для тайны»<sup>15</sup>.

Весьма неожиданная параллель с величайшим поэтом и экспериментатором русского футуризма. Но есть тут и еще одна интересная параллель: отрицание границ в пространстве и времени. Для Хлебникова далекое прошлое было таким же реальным, как настоящее или будущее, и мир древнего Египта сливался, например, с Россией, а земной мир с космическим. Кекова назвала свой первый сборник «Стихи о пространстве и времени», фактически же она показала в нем, что пространство и время в ее поэтическом видении – не важны, то есть, собственно, – не существуют.

<sup>13</sup> «Мир и человек изменились. После грехопадения человек утратил незамутненные духовные очи. Утратил он и видение непосредственной связи между словом и предметами. <...> Поэт же, как мне представляется, пытается проникнуть в тайну творения Божия, вернуть слово к его истокам» (Клюкина О. Поэты – Адамовы дети... Интервью со Светланой Кековой. // Православная вера: Издание Саратовской епархии. 2005. №12. // [http://www.litkarta.ru/dossier/poety-adamovy-deti/dossier\\_622/](http://www.litkarta.ru/dossier/poety-adamovy-deti/dossier_622/); май 2011 г.). «Вообще, глубина слова – это совершенно поразительная вещь, потому что слово по своей природе таинственно» (ВОЛЬТСКАЯ Т. Объятия слов. Поэзия Светланы Кековой. Программа радио «Свобода» о Светлане Кековой. 5 мая 2008 // [http://www.litkarta.ru/dossier/voltskaia-o-kekovo/dossier\\_622/](http://www.litkarta.ru/dossier/voltskaia-o-kekovo/dossier_622/); май 2011 г.). «Первозданному Адаму было дано знание сущности всего творения, и он дал имена Божьим тварям. Впоследствии человек почти утратил способность прозреть сущность вещей. И вот поэт, как мне кажется, – тот, кто пытается это сделать, напряженно всматриваясь в мир и в слово. Для него язык – не результат психофизиологии, а онтологический первоэлемент» (КЕКОВА С. «А стихи – тонкая материя...». С.209). «В обиходе образованных слоев общества уже давно язык наш растратил то исконное свое достояние, которое Потебня называл "внутренней формой слова". Она сохлась в слове, опустошенном в ядре своем, как сгнивший орех, обратившемся в условный меновый знак, обеспеченный наличным запасом понятий. Орудие потребностей повседневного обмена понятиями и словесности обыденной, язык наших грамотеев уже не живая дубрава народной речи, а свинцовый набор печатника» (КЕКОВА С. «Язык наш свободен...». // Знамя. 2006. №12. С.173-174. Здесь: с.174).

<sup>14</sup> О Потебне и Хлебникове см. первую главу моей монографии: WESTSTEIN W.G. Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism. Amsterdam: Rodopi, 1983. С.4-6; 19-24.

<sup>15</sup> ХЛЕБНИКОВ, В.В. Собрание произведений. Т. V. Ленинград: Издательство писателей, 1933. С.269.

Постоянно встречающийся элемент в поэзии Кековой – это ее (последнее время возрастающая) религиозность.<sup>16</sup> В интервью 2005-го года, данном Ольге Клюкиной, Кекова говорит следующее:

В творчестве человека после грехопадения есть два противоположных направления: стремление к Богу и стремление быть как боги. Второе опасно не только для самого художника. Оно – соблазн для всех, к кому обращается он своим искусством.<sup>17</sup>

Если продолжить сравнение Кековой с Хлебниковым, то станет ясно, что Кекова относится к тем, кто стремится к Богу,<sup>18</sup> в то время как Хлебников помещает себя на уровень богов. То что он, при этом, умудряется соблазнить и других, кажется мне особым знаком его мастерства, достойным всяческих похвал. Ведь для художника опасным является не стремление «быть как боги», а именно это «стремление к Богу». Кекова подвергается опасности, – и в ее стихах последних лет есть такие знаки – что религиозный элемент ее поэзии возобладает над поэтическим. «Ошибки, боль, страдания и попытка преодолеть отчаяние»,<sup>19</sup> которые раньше обеспечивали необходимый противовес религиозному, кажутся сейчас, когда ей под шестьдесят, несколько трафаретными, ненастоящими (как будто она их «победила»<sup>20</sup>).

<sup>16</sup> По поводу издания избранных стихотворений Кековой «У подножия Желтой горы» (КЕКОВА С. У подножия Желтой горы. СПб.: Петербургский писатель, 2006.) Елена Невзглядова замечает: «Почти в каждом стихотворении трехсотпятидесятистраничной книги разрабатывается какой-то евангельский сюжет или мотив» (НЕВЗГЛЯДОВА Е. Двенадцать писем читателя заокеанскому другу. // Знамя. 2008. №3. С.181-193. Здесь: с. 189-190). Наталья Иванова: «Религиозность для ее поэзии – существеннейшее качество. Именно поэтому религиозная декоративность в стихах Кековой кажется мне иногда сверхмерной, особенно на фоне строгой, тщательно отобранной детализировки стиха» (ИВАНОВА Н. Циклотимия. Жертвенник сердца. // Арион. 2002. №2. С.56-60. Здесь: с.60). По Ивановой три опасности подстерегают Кекову: монотонность, старательность и «самая деликатная: настойчивое обращение к религиозной символике» (Там же. 59). А сама Кекова: «Вы знаете, библейская тема у меня, можно сказать, постоянно присутствовала – тут дело в пропорции. В последнее время все, о чем я рассуждаю, так или иначе связано с ней» (КЕКОВА С. «А стихи – тонкая материя...». С.209).

<sup>17</sup> КЛЮКИНА О. Поэты – Адамовы дети...

<sup>18</sup> «Есть такая строка псалма: "Всякое дыхание да хвалит Господа". Вот истинная задача поэзии, по-моему» (КЕКОВА С. «А стихи – тонкая материя...». С.213).

<sup>19</sup> По ее словам, она нашла через них свой путь к Церкви (КЛЮКИНА О. Поэты – Адамовы дети...).

<sup>20</sup> Уместно здесь повторить примечание Ирины Роднянской к статье Ирины Васильковой о Кековой, в котором она (Роднянская) цитирует французского католического философа Жака Маритена: «Религиозное обращение не всегда благоприятно воздействует на произведение художника <...>. Причины этого ясны <...> сердце художника очистилось, но новый опыт остается еще слабым и даже инфантильным. Художник потерял вдохновение былых дней. Вместе с тем разум его заняли теперь великие, только что открывшиеся и более драгоценные нравственные идеи. Но вот вопрос, не будут ли

---

они, эти идеи, эксплуатировать его искусство как некие заменители опыта и творческой интуиции <...>? Здесь есть серьезный риск для произведения. <...> То, что художник в качестве художника любит превыше всего, есть красота, в которой должно быть рождено произведение, а не Бог <...>. Если художник любит Бога превыше всего, он делает это постольку, поскольку он – человек, а не поскольку он – художник» (ВАСИЛЬКОВА И. Как нам вылечить птиц, отказавшихся петь? // Новый мир. 2004. № 3. С.151-159. Здесь: с.158).

В своей статье Василькова довольно отрицательно относится к последним стихотворениям Кековой: «Что же случилось со стихами? Мне видится здесь истончение собственно поэтической материи, отказ от многозначности и многослойности. Рациональный, логический, хотя и религиозный каркас прорывает живую плоть стиха. Похоже на ржавую арматуру, обтянутую кожей. Образы становятся беднее и банальнее не столько сами по себе, а в отрыве от той изоморфной структуры, которая объединяет и тем самым гармонизирует все слои и планы существования в прошлых книгах поэта. <...> Последние же стихи интонационно не убеждают, потому что в них нет дрожи, огня, ушла энергия» и т.д. (там же. С.156-157).



## Авторы

*Азарова, Наталия М. (Москва):* д. фил. н.; ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН, руководитель «Центра лингвистических исследований мировой поэзии», доцент МГПУ; поэт. Основные научные интересы: типология и взаимодействие дискурсов, мировая поэзия, язык философии, межъязыковое взаимодействие.

*Алешка, Татьяна В. (Минск):* к. фил. н.; доцент кафедры русской литературы Белорусского государственного университета. Основные научные интересы: русская поэзия 20–21 вв., литературные традиции, авторские стратегии, коммуникативные аспекты текста.

*Белоус, Владимир Г. (Санкт-Петербург):* д. филос. н.; проф. кафедры российской политики СПбГУ. Основные научные интересы: философия культуры и политики, русская общественная мысль, А. Белый.

*Бирюков, Сергей Е. (Галле):* К. фил. н., д. культурологии; преподает в Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Германия); поэт, культурный деятель, филолог. Основатель и президент Международной Академии Зауми, соредатор авангардного интернет-журнала «Другое полушарие».

*Божанкова, Ренета В. (София):* PhD; доцент, Софийски университет «Св. Климент Охридски» (Болгария), Факультет по славянски филологии; главный редактор журнала «Болгарская русистика». Основные научные интересы: литература 20–21 вв., Cyberculture, e-literature, e-learning.

*Вестстейн, Виллем Г. (Амстердам):* Prof. of Slavic Literature Universiteit van Amsterdam (Нидерланды); главный редактор журнала "Russian Literature". Основные научные интересы: литература Серебряного века, авангарда, современности, теория литературы.

*Гречко, Валерий (Токио):* Dr. phil.; доцент на отделении славистики филологического факультета, университет Токио (Япония). Основные научные интересы: русский поэтический авангард, теория формализма и семиотики, история лингвистики.

*Градинари, Ирина (Трир):* Dr. phil.; Mitarbeiterin im Fachbereich II: Germanistik, Universität Trier (Германия). Основные научные интересы: немецкая и русская современная литература (прежде всего: Вл. Сорокин), гендерные исследования, психоанализ, дискурсивный анализ, кино.

*Грюбель, Райнер (Ольденбург):* Prof. em.; Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg, Seminar für Slavistik (Германия). Основные научные интересы: теория литературы и искусства (Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин), русская философия Серебряного века (В. Розанов, Л. Шестов), конструктивизм, авангард.



*Демьянков, Валерий З. (Москва):* д. фил. н., проф.; заместитель директора Института языкознания РАН, зав. кафедрой западноевропейских языков факультета славянской и западноевропейской филологии МПГУ. Основные научные интересы: теория языка, метаязык современной лингвистики, лексикография, синтаксис, семантика, контрастная грамматика, язык современной литературы.

*Зубова, Людмила В. (Санкт-Петербург):* д. фил. н., проф. кафедры русского языка СПбГУ. Основные научные интересы: лингвистическая поэтика, современная поэзия, история русского языка.

*Келли, Катрина (Оксфорд):* Prof.; Oxford University, New College, Fellow of the British Academy (Великобритания). Основные научные интересы: история русской культуры (история детства, культурная память в советской и постсоветской России, история Ленинграда-Петербурга), русская литература 20–21 вв.

*Кирибаум, Генрих (Берлин):* Dr. phil.; wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Slavistik, Humboldt-Universität Berlin (Германия); поэт, переводчик. Основные научные интересы: русско-немецкие и русско-польские литературные связи, современная русская, польская и белорусская поэзия, формализм, постсоветская научная культура.

*Клюс, Эдит (Шарлотсвилл):* Brown-Forman Professor of Slavic Languages and Literatures, University of Virginia (США). Основные научные интересы: литература второй половины 19–20 вв. (Достоевский, Горький, Пастернак), литература и философия (Ф. Ницше, Вл. Соловьев, В. Розанов, Л. Шестов), постмодернизм.

*Кузьмина, Наталья А. (Омск):* д. фил. н.; проф. Омского государственного университета им. Ф.М. Достоевского, зав. кафедрой стилистики и языка массовых коммуникаций. Основные научные интересы: философские аспекты языка, лингвистическая поэтика, стилистика, прикладная лингвистика.

*Кукулин, Илья В. (Москва)* к. фил. н.; доцент Национального исследовательского университета – Высшей школы экономики (Москва) и МГПУ; филолог, социолог культуры, председатель редакционного совета интернет-журнала "TextOnly". Основные научные интересы: социология современной русской литературы, история и социология русской культуры 1950–1970-х гг. (преимущественно неофициальной), история русской поэзии 1920–1990-х гг.

*Липовецкий, Марк Н. (Боулдер):* д. фил. н.; professor University of Colorado-Boulder (USA), литературный критик. Основные научные интересы: русский постмодернизм, постсоветская культура, трансгрессивные элементы в советской культуре.

*Маурицио, Массимо (Турин):* PhD; Università di Torino (Италия). Основные научные интересы: современная поэзия и подпольная литература сталинского времени.

*Мегрелишвили, Кетеван (Гейдельберг):* М.А., Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (Германия), аспирант. Пишет германистскую диссертацию о переводах П. Целана.

- Одесский, Михаил П. (Москва):* д. фил. н.; проф., зав. кафедрой литературной критики факультета журналистики РГГУ. Основные научные интересы: культура и литература Древней Руси, советская литература и культура, фольклорные истоки литературы.
- Орлицкий, Юрий Б. (Москва):* д. фил. н.; проф., главный редактор «Вестника гуманитарной науки» (РГГУ), поэт. Основные научные интересы: русская поэзия 18–21 вв., теория стиха.
- Рутц, Марион (Трир):* М.А.; Universität Trier (Германия), аспирант. Пишет диссертацию о творчестве Т. Кибирова. Основные научные интересы: современная поэзия, литературная жизнь, постмодернизм.
- Саббатини, Марко (Мачерата):* Ph.D; доцент, Università di Macerata (Италия). Основные научные интересы: литературная теория 20 века, русский модернизм, современная русская поэзия, самиздат и подпольная культура.
- Сандлер, Стефани (Гарвард):* Professor of Slavic Languages and Literatures, Harvard University (США). Основные научные интересы: русская и американская поэзия (особенно современности), феминистические и психоаналитические теории, кино, cultural studies.
- Северская, Ольга И. (Москва):* к. фил. н.; старший научный сотрудник Отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики Института русской литературы им. Виноградова РАН. Основные научные интересы: поэтика, история поэтического языка, семиотика, языки искусств.
- Стивак, Моника Л. (Москва):* к. фил. наук; зав. Мемориальной квартирой Андрея Белого (филиал Государственного музея А.С. Пушкина). Основные научные интересы: литература, культура, история общественной мысли первой трети 20 в., А. Белый и Серебряный век.
- Степанов, Александр Г. (Тверь):* к. фил. наук; доцент кафедры теории литературы Тверского государственного университета. Основные научные интересы: теория и история стиха, русская поэзия 20 в., современная русская поэзия, творчество И. Бродского.
- Суховой, Дарья А. (Санкт-Петербург):* к. фил. н.; старший научный сотрудник Государственного литературного музея «XX век» (Мемориальная музей-квартира М.М. Зощенко), поэт, литературный критик. Основные научные интересы: литература и культура 20 в., современная поэзия, язык художественной литературы.
- Табачникова, Ольга (Бат, Великобритания):* к. физ., мат. и фил. н.; поэт, эссеист. Основные научные интересы: русская литература и культура 19–20 вв., русская фило-

софская мысль и культурная преемственность, в особенности русский иррационализм; русско-еврейские культурные связи.

*Ткаченко, Эмилия (Трир):* Stud. phil., Universität Trier (Германия).

*Фатеева, Наталья А. (Москва):* д. фил. н.; проф., ведущий научный сотрудник Института русского языка им. Виноградова РАН, руководитель Научного центра междисциплинарных исследований художественного текста ИРЯ РАН, зав. кафедрой русского и общего языкознания Государственной академии славянской культуры. Основные научные интересы: лингвистическая поэтика, история и современность русского авангарда, семиотика, искусствознание.

*Фещенко, Владимир В. (Москва):* к. фил. н.; старший научный сотрудник Института языкознания РАН, сектор теоретического языкознания. Основные интересы: исторический и современный авангард, экспериментальные искусства, семиотика литературы, эстетика языка.

*Шталь, Хенрике (Трир):* Dr.; Professorin für slavische Literaturwissenschaft am Fachbereich II, Universität Trier (Германия), wissenschaftlicher Vorstand der Kueser Akademie für Europäische Geistesgeschichte e.V. Основные научные интересы: русская литература 18–20 вв., особенно символизм (А.Белый), русская философия и ее европейские контексты.

Сборник, представляемый вниманию читателя, содержит материалы международной конференции «Имидж – диалог – эксперимент: поля современной русской поэзии», проведенной при поддержке Немецкого научно-исследовательского сообщества (ННИС/DFG) в марте 2010 г. В конференции приняли участие литературоведы, лингвисты, литературные критики и непосредственные участники российского литературного процесса. Включенные в сборник статьи посвящены становлению канона современной русской поэзии, методологии истории литературы и анализу конкретных поэтических произведений. В сборнике затрагиваются вопросы творчества не только признанных классиков современной литературы – Д. Пригова, О. Седаковой, Е. Шварц, А. Вознесенского, но и пока что менее изученных видных поэтов, таких как Е. Мнацакановой, Е. Фанайловой, В. Павловой, А. Родионова, И. Ковалевой, И. Каменкович, С. Тихомирова. Материалы сборника позволяют выявить профиль и становление новых течений: неоавангарда, метареализма, «женского письма» (*écriture féminine*), интернет-поэзии. Категории, названные в заглавии сборника, – Имидж, Диалог, Эксперимент, Поля – дают функциональные ориентиры в изучении сложных взаимоотношений между различными направлениями русской поэзии последних тридцати лет.

[www.neuere-lyrik.de](http://www.neuere-lyrik.de)

ISBN: 978-3-86688-371-0

ISBN (eBook): 978-3-86688-372-7



Chenrike Štal' - 978-3-86688-372-7

Downloaded from PubFactory at 01/11/2019 02:18:38AM  
via free access