



Журнал "РЕЦ"
№ 48, январь 2008

Выпускающий редактор: Павел Настин

Материалы семинара
"Поэзия в начале XXI века"

Фестиваль актуальной поэзии "СЛОУУУУО"
Калининград, 24-27 августа 2007 г.
Центральная городская библиотека им. А. П. Чехова

Содержание:

Дмитрий Кузьмин. РУССКАЯ ПОЭЗИЯ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Дарья Суховой. ПОЭТИКА БУКВ И НЕБУКВ

Юлия Идлис. ЛОКАЛЬНОЕ ТОРЖЕСТВО ЭНЦИКЛОПЕДИЗМА: КАК ПИШУТ И КАК ПИСАТЬ О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ В СМИ

Данила Давыдов. «ПРЯМОЕ» И «НЕПРЯМОЕ» ВЫСКАЗЫВАНИЕ

Светлана Бодрунова. ФЕСТИВАЛЬ АКТУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ: АУДИТОРИЯ И ФОРМАТ

Дмитрий Булатов. ЛОГИКА ФУТУРИСТИЧЕСКОГО ЧУВСТВОВАНИЯ

Дмитрий Булатов. ТРЕТЬЯ МОДЕРНИЗАЦИЯ

Юкка Маллинен. РУССКАЯ И ФИНСКАЯ СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ -- ОБЩИЕ ЗАДАЧИ?

Редакция:

Павел Настин -- координатор проекта, редактор
pavelnastin@gmail.com

Ирина Максимова -- редактор, дизайнер, корректор
irimax@yandex.ru

Верстка номера: Павел Настин

©2008

Все права принадлежат авторам опубликованных материалов
Все материалы опубликованы с личного согласия авторов

Дмитрий Кузьмин

(Москва, кандидат филологических наук,
главный редактор журнала поэзии «Воздух»,
лауреат Премии Андрея Белого
«За заслуги перед литературой»)

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Основу доклада составляет общий обзор наиболее значимых художественных тенденций, проявляющих себя в новейшей русской поэзии. Прослеживаются их корни в поэзии 1980-90-х гг. (в некоторых случаях и более ранние, вплоть до начала XX века), дается краткая характеристика основных авторов, приводятся и комментируются наиболее показательные цитаты. Отдельно рассматриваются альтернативные принципы структурирования литературного пространства – региональный и гендерный: дается характеристика наиболее заметных региональных русских поэтических школ как в России, так и за ее пределами, обсуждается возможность выделения в общем массиве современного русского стиха особой женской поэзии и ряд авторов, с чьим творчеством такая возможность связана. В заключение доклада формулируются принципы формирования литературного поколения как своеобразного художественного единства нового типа и дается беглый набросок эстетического облика новейшего поколения русской поэзии.

Дмитрий Кузьмин
Русская поэзия в начале XXI века

Этот беглый очерк современной русской поэзии появился на свет благодаря московскому корреспонденту испанской газеты "Эль Паис" Родриго Фернандесу, в середине 2005 года приславшему мне письмо следующего содержания: "Я готовлю сейчас большой материал о русской литературе, и мне остается написать только небольшую статью о русской поэзии. В этой связи я обращаюсь к Вам за помощью и прошу Вас ответить на два вопроса: 1. Какие течения существуют сейчас в русской поэзии; 2. Назовите десять (15-20) самых значительных пишущих сейчас поэтов и буквально в одной-двух фразах охарактеризуйте их творчество. Ваши ответы будут использованы в материале, естественно, со ссылкой на Вас". После первого изумления мне подумалось, что при всей экстравагантности постановки вопроса в нем есть большая доля правды: в самом деле, картина современной русской поэзии настолько пестра и разнообразна, что требует уже какого-то общего плана.

Разумеется, в ситуации, когда систематическая история русской поэзии не написана за последние сто лет, системное описание поэтического сегодня выглядит авантюрой. Однако на эмпирическом уровне понятно, что – несмотря на присутствие

ряда ярких поэтических индивидуальностей, от Баратынского и раннего Тютчева до Катенина и Полежаева, в пушкинскую эпоху или значительное расхождение между поэтами академического направления и авторами некрасовской школы в 1870-80-е гг. – русская поэзия XIX века представляла собой единый монолитный ствол, который с наступлением эпохи модернизма подвергся интенсивному ветвлению: легко увидеть, как в начале XX века разброс индивидуальных и групповых эстетических ориентиров возрастает буквально с каждым годом. Этот процесс, в той или иной мере аналогичный тому, что происходило в это же время во всех значительных западных поэтических традициях, был в России искусственно пресечен сталинским тоталитаризмом, однако со смягчением советского режима в середине 1950-х гг. возобновился с новой силой – правда, по большей части в неподцензурной литературе, поскольку официальные советские литературные институции продолжали выдерживать принцип усреднения, отсекая любые попытки выйти за пределы концептуально неотчетливого, но эмпирически внятного весьма неширокого диапазона приемлемости; напротив, пространство неподцензурной литературы, формируясь по кружковому принципу, было, можно сказать, обречено на эстетическую и мировоззренческую многоукладность. А если учесть, что – в условиях цензурных ограничений на распространение текстов и информации о них – и каждый отдельный кружок, в свою очередь, отчасти основывался на вкусовых и идейных схождениях своих участников, а отчасти на приводящих житейских обстоятельствах, сводивших вместе довольно далеких по поэтике авторов (самые ранние объединения неподцензурных авторов новой эпохи – московская «группа Черткова» и ленинградская «филологическая школа» – представляют в этом отношении весьма выразительные примеры), то не приходится удивляться тому, что к концу 1980-х гг., когда цензурные запреты рухнули и произведения авторов, прежде публиковавшихся только в самиздате, стали появляться в открытой печати, дерево русской поэзии образовало исключительно плотную и переплетенную крону.

Анализ и даже первоначальное описание этой кроны затруднялись несколькими обстоятельствами. Во-первых, как неоднократно указывал литературовед и критик Илья Кукулин, внесший, пожалуй, наиболее весомый (наряду с Михаилом Айзенбергом и Владиславом Кулаковым) вклад в осмысление ряда значительных фрагментов современной поэтической действительности, критика и литературоведение советской выучки, выработавшиеся в ходе работы на узком пяточке дозволенных в пространстве официальной литературы поэтических практик, не обладают рефлексивным инструментарием, пригодным для качественно иного материала, – и по сей день неизменно терпят конфуз, пытаясь уложить самые разнородные явления в прокрустово ложе ложноклассической (понимание советской культуры как реставрации классицизма широко распространено в современной эстетической мысли) нормативной поэтики. В то же время в пространстве неподцензурной литературы, по разным причинам, собственный критический цех не сложился. Во-вторых, в нормальной литературной ситуации основательным подспорьем для описания диапазона и соотношения поэтик служит история и социология литературы – прежде всего, описание действующих литературных институций, чьи декларации, а затем и практические действия так или иначе соответствуют реалиям литературного процесса: у каждого более или менее значительного течения в литературе есть свои институции – издательства, журналы, фестивали, премии и т.п., а каждая литературная институция, в свою очередь,

выражает какую-то эстетическую тенденцию (и уже поверх такой дифференциации делаются попытки выстроить единое пространство: собираются антологии, в которых представлены разные направления поэзии, и т.д.). От этой схемы кардинально отличалась как ружковая структура неподцензурного литературного пространства 1950-80-х гг., так и советская литературная система, в которой иметь собственную художественную индивидуальность никому (или почти никому) не позволялось. В позднейший период положение усугубилось. Основные постсоветские литературные институции – прежде всего, «толстые журналы» ("Знамя", "Новый мир", "Октябрь" и т.д.) – по-прежнему не имеют никакой отчетливой эстетической позиции, в различной мере размывая круг своих авторов, прямо или косвенно наследующих советской усредненной поэтике, добавлением поэтов неподцензурного генезиса (в этом смысле характерно, что состав авторов этих изданий во многом один и тот же). Но и издательские, премиальные, фестивальные проекты в области поэзии, возникшие в постсоветское время и так или иначе наследующие неподцензурной традиции, по большей части уклоняются от эстетической определенности, видя своей задачей противостояние "толстым журналам" по всему фронту – как это было раньше, когда поэты самиздата были более или менее едины в своем противостоянии с официальной советской поэзией. В результате в современной русской поэзии есть, конечно, группы авторов с родственной поэтикой, но эти группы, как правило, никак не оформлены, ничем не скреплены, не выдвинули никакого манифеста, и для самих поэтов их родственность друг другу подчас совершенно неочевидна.

Все это сильно осложняет задачу исследователя. Видимо, неслучайно то, что две наиболее масштабные попытки классификации новейших русских авторов, сочетающие (в разных пропорциях) апелляцию к исторически сложившимся группам и институциям с априорным введением набора эстетических дихотомий, – четырехэлементная схема Владислава Лёна и менее жесткая и более разветвленная классификация Михаила Эпштейна, – при всей привлекательности отдельных идей и решений не были в целом восприняты профессиональным сообществом, поскольку ни большие классы Лёна, ни дробные группы Эпштейна не схватывают размытость, неопределенность самого материала. К тому же ни Лён, ни Эпштейн не работали с материалом последних 15 лет. Уместно назвать еще обзор «Двадцать лет новейшей русской поэзии», написанный в 1979 г. Виктором Кривулиным (под псевдонимом Александр Каломиров), – многие его положения до сих пор сохраняют историческую и методологическую ценность.

В отличие от моих старших коллег, я попытался ограничиться эмпирическим описанием положения дел, минимизировав собственные концептуализации. При этом в центре моего внимания были не наиболее яркие авторы и не наиболее авторитетные институции, а основные проблемы и тенденции современной русской поэзии. В силу такого подхода творчество ряда замечательных авторов оказалось затронуто в обзоре лишь по касательной, а для кого-то не нашлось места вовсе, – можно сказать, что из двух вопросов Родриго Фернандеса я отвечаю скорее на первый, чем на второй. Это не случайно. Понимая поэзию как познавательную деятельность, производство новых смыслов, я нахожу возможным определить со значительной точностью и без существенных отсрочек, имеется ли необходимое приращение смысла в творчестве данного автора, но вот оперативно выяснить размер и вес этого приращения кажется мне невозможным, поскольку величины эти – не абсолютные, а относительные и

выявляются со временем благодаря более или менее широкому и глубокому воздействию авторских художественных открытий на последующее развитие литературы и культуры. Количество же авторов, так или иначе вносящих сегодня положительный вклад в русскую поэзию, многократно, на мой взгляд, превышает заданное Родриго Фернандесом число. Чтобы оценить это количество, приведу следующие цифры. Составленный под наблюдением Евгения Бунимовича список московских поэтов, ежегодно опрашиваемых в ходе присуждения литературной премии «Московский счет», насчитывает около 250 авторов. В состав антологии «Стихи в Петербурге. 21 век», подготовленной Людмилой Зубовой и Вячеславом Курицыным, вошло 70 авторов. Антологии «Нестолничная литература: Поэзия и проза регионов России» и «Освобожденный Улисс: Современная русская поэзия за пределами России» были составлены мною и включают соответственно около 150 (с явным численным перевесом поэтов над прозаиками) и около 250 имен. В сумме речь идет, таким образом, о 600-700 поэтах, за которыми признаётся собственное место на литературной карте современной России, – для уяснения первоначальных очертаний этой карты такое количество точек принципиально избыточно.

Исходный текст моего обзора был, в самом деле, отправлен Родриго Фернандесу и, в совершенно конспективном виде, использован им в статье. В дальнейшем мне довелось прочесть этот текст в виде лекции в рамках семинара для молодых писателей Казахстана алма-атинского образовательного фонда «Мусает» (директор О.Маркова), на филологических факультетах РГГУ (семинар Д.Бака), МГУ (спецсеминар А.Андреевой), Нижегородского университета (семинар Е.Прощина) и др., – всем коллегам, благодаря кому это стало возможным, я искренне признателен. Каждый раз текст обрастал новыми уточнениями, дополнениями, цитатами. В то же время не стояла на месте и сама русская поэзия: на авансцену литературного процесса выходили новые имена, новые издания, не меняя, быть может, общих очертаний картины, однако заметно, в ряде случаев, сдвигая соотношение деталей. Поэтому после полутора лет работы над текстом я счел необходимым зафиксировать его по состоянию на начало 2007 года.

В первой половине 1990-х наиболее заметными тенденциями в русской поэзии считались концептуалисты и метареалисты (метаметафористы). В центре внимания первых находилась проблема тотальной несвободы человеческого высказывания, его неизбежной неподлинности, неаутентичности, предопределенности набором дискурсивных практик. В тогдашней культурной ситуации складывалось впечатление, что художественное высказывание концептуалистов заострено прежде всего против советского дискурса:

Выходит слесарь в зимний двор
Глядит: а двор уже весенний
Вот так же как и он теперь —
Был школьник, а теперь он — слесарь

А дальше больше — дальше смерть
А перед тем — преклонный возраст

А перед тем, а перед тем
А перед тем — как есть он, слесарь

Дмитрий Александрович Пригов

Экзистенциальная проблематика сталкивается в этом стихотворении с советским вульгарным социологизмом, определяющим любого человека в первую очередь по его социальной принадлежности и роду занятий, – конечно, уже к 1970-м гг., когда начиналась творческая деятельность Пригова, этот принцип выглядел совершенной архаикой. Со временем, однако, стало очевидно, что в этом и подобных текстах Пригова и других концептуалистов ревизии и дискредитации подвергается любой дискурс, а не только заведомо нежизнеспособный: точно так же, как смешно и глупо быть слесарем (преимущественно слесарем, слесарем по основному определению и самоопределению) перед лицом универсалий человеческого бытия, – так же нелепа и неуместна сама экзистенциальная проблематика, вопросы течения времени, жизни и смерти в приложении к человеку, редуцированному до своей социальной роли и профессиональной принадлежности.

Социокультурная критика, предъявленная концептуализмом, была очень сильна и влиятельна, но к концу 1990-х исчерпала себя. Из пяти центральных фигур этого течения двое – Андрей Монастырский (р.1949) и Лев Рубинштейн (р.1947) – полностью ушли из поэзии (первый – в радикальные художественные практики, акционизм, второй – в эссеистику), двое – Тимур Кибиров (р.1955) и Михаил Сухотин (р.1957) – довольно резко поменяли поэтические ориентиры и обратились к очень личной, несколько болезненной лирике, и только Дмитрий Александрович Пригов (р.1940) продолжает работать в рамках концептуалистской парадигмы, все больше сосредотачиваясь на критике слова и высказывания как таковых, независимо от их социокультурной и дискурсивной принадлежности. Новых адептов концептуализм тоже не приобрел, хотя отдельные тексты и циклы таких авторов, как Мирослав Немиров (р.1965) или Валерий Нугатов (р.1972), напрямую связаны с концептуалистской проблематикой.

Хронологическим и логическим предшественником концептуализма был русский конкретизм, сосредоточенный также на проблеме речи, но еще видящий в ней источник смысла и эстетического переживания, которые поэту нужно только выделить и огласить:

речь
как она есть

иначе говоря

речь
чего она хочет

– сформулировал свое понимание задач поэзии патриарх этого течения Всеволод Некрасов (р.1933), работающий в литературе вот уже полвека. Для самого Некрасова основным ресурсом самородной поэтичности выступает прежде всего внутренняя речь:

Веточка
Ты чего
Чего вы веточки это

А
Водички

– внутренний монолог человека, глядящего на посаженные им в горшок с землей или в емкость с водой ветки, оказывается целиком пронизан непредумышленными паронимическими и аллитерационными связями. Некрасов продолжает работать и сегодня, а вместе с ним – несколько его талантливых последователей: Иван Ахметьев (р.1950), Михаил Нилин (р.1954), Борис Кочейшвили (р.1940), – делающих акцент на иных речевых пластах: так, у Нилина, часто обращающегося к found poetry, можно найти следующее показательное стихотворение:

[СЛЁЗЫ]

Юлии Бедеровой

"Филармоническое лицо
концертного сезона
размыто".

– фраза из обзора музыкального критика Ю.Бедеровой перемещена Нилиным в поэтический контекст (произведена разбивка на строки, добавлено название – в квадратных скобках, как конъектура, т.е. нечто домысленное публикатором, в научной литературе), благодаря чему в ней обнаруживается лирический потенциал.

На рубеже 1990-2000-х гг. несколько молодых поэтов выступили продолжателями конкретистов и концептуалистов, сформировав течение, названное в критике постконцептуализмом и на короткое время ставшее очень влиятельным. Постконцептуализм попытался повернуть орудия концептуализма в другую сторону, использовать его методы для конструирования лирического высказывания: основной вопрос постконцептуализма – "как можно осуществить аутентичное лирическое высказывание после того, как концептуализм показал, что такое высказывание невозможно?" Преодолеть осуществленную Приговым критику дискурса постконцептуалисты пытались несколькими способами. В некоторых текстах Дмитрия Воденникова (р.1968) и Кирилла Медведева (р.1975) ключ к аутентичности лирического высказывания полагался в предельной стертости, немаркированности языка и образного ряда, поскольку лишь совершенно ничьё может быть присвоено:

А дело в том,
что с самого начала
и – обрати внимание – при мне
в тебе свершается такое злое дело,
единственное, может быть, большое,

и это дело – недоступно мне.

Но мне, какое дело мне, какое
мне дело – мне
какое дело мне?

Дмитрий Воденников

– это лишь фрагмент достаточно протяженного стихотворения, по ходу которого еще усиливается диалектическое противоречие минимизации выразительных средств и нагнетания эмоциональной напряженности. Другим принципиальным приемом постконцептуалистов стали так называемые "зоны непрозрачного смысла":

10.00 – позвонить в милицию по поводу паспорта.
14.00 – зайти к Орлицкому в РГГУ.
16.00 – стрелка с Натальей.
18.00 – стрелка с Кукулиным.
18.15 – стрелка с Ощепковым.
18.30 – Эссе-клуб, можно прийти к семи,
раньше всё равно не начнется.

Данила Давыдов

– этот инкорпорированный в большой стихотворный цикл фрагмент записной книжки демонстрирует принципиальную непроницаемость переживаний лирического "я" для стороннего наблюдателя, т.е. читателя: понятно, что за каждым названным событием в жизни субъекта стоит какое-то переживание, но каково оно – мы не можем узнать; лирическое высказывание не может передать чувство, но может сигнализировать о нем.

Достижения поэтов-постконцептуалистов – Воденникова, Медведева, Данилы Давыдова (р.1977), Дмитрия Соколова (р.1975) – были довольно яркими, но это течение быстро исчерпало себя: одни авторы замолчали, другие стали писать иначе. Художественная проблематика постконцептуализма вместе с его методами превратились (как это чуть раньше произошло с конкретизмом и концептуализмом) из достояния одной группы авторов в элемент культурного багажа, так или иначе принадлежащего самым разным поэтам и по-разному ими используемого.

Противоположный лагерь в русской поэзии конца 1980-х – начала 1990-х гг. представляли метареалисты – поэты, для которых основа поэтического мировидения – вещь, предмет окружающего мира, метафизическое содержание этой вещи, метафизически насыщенный диалог, который вещи ведут между собой и в который должен на равных включиться человек. Круг авторов, тяготеющих к метареализму, не был устойчив, несмотря на настойчивые усилия по преобразованию метареалистической тенденции в литературную группу, предпринимавшиеся поэтом Константином Кедровым (р.1945). Наибольшую известность в этом кругу приобрели перебравшиеся в 1970-80-е гг. из разных мест в Москву Александр Еременко (р.1950),

Иван Жданов (р.1948) и Алексей Парщиков (р.1954), однако для полноты картины необходимо учитывать и творчество более сложных (даже на фоне общей усложненности метареалистической поэтики), не примыкавших лично к этой тройке петербургских авторов Аркадия Драгомощенко (р.1946) и Михаила Еремина (р.1937) и москвича Владимира Аристов (р.1950). Основу поэтики метареализма составила сложная метафора – зачастую многоступенчатая, с возможным пропуском средних звеньев уподобления (Михаил Эпштейн предложил считать это новым тропом – метаболой). Зачастую это приводило поэтов-метареалистов к весьма герметичным построениям:

Рангоут окна – созерцать застекленные воды,
Из коих явленный,
Три века дрейфующий кеннинг
На диво – проклятья, потопы, осады и бунты –
Остойчив, а розмыть –
Ну, слава-те, вот и сподобились:
ныне, как некогда,
В два клюва, –
Кровавую печень клюет.

Михаил Еремин

– далеко не сразу становится понятно, что в этом небольшом стихотворении речь идет о 300-летию Петербурга, которое город встречает с восстановленной имперской символикой – двуглавым орлом. Знаменательно, что поэтическая генеалогия метареалистов была различна. Просодическая и словарная основа стихов Ивана Жданова – открытия Осипа Мандельштама, воспринятые через гармонизирующее и отстраняющее посредство Арсения Тарковского:

Как душу внешнюю, мы носим куб в себе –
не дом и не тюрьма, но на него похожи,
как хилый вертоград в нехитрой похвальбе
ахилловой пятой или щитом его же.

Напротив, Аркадий Драгомощенко принадлежит к авторам, для которых (подробнее об этом будет сказано ниже) иноязычная поэтическая традиция оказалась важнее своей: его поэзия находится в живом диалоге с американской language school:

время иного, словно лучи растения; расходится по краям соли,
и слепа нефть к пальцам, и не остается иного,
кроме фаюмской нити в падении; сна заглазного,
в котором ресница скола растит кристалл совпадения,
когда слово грифельного остатка
лишается в отслоении отточенной патины.

Чуть особняком стояло среди метареалистов творчество Еременко, часто снимавшего метареалистический пафос ироническим разрешением:

В кустах раздвинут соловей.
Над ними вертится звезда.
В болоте стиснута вода,
как трансформатор силовой.

Летит луна над головой,
на пустыре горит прожектор
и ограничивает сектор,
откуда подан угловой.

К 2000 году Александр Еременко и Иван Жданов практически замолчали, редко выступает с новыми стихами и Алексей Парщиков. Правда, Ерёмин, Драгомощенко и Аристов продолжают плодотворно работать, но уже не оказываются в центре внимания критики и читателей: метареалистическая поэзия слишком сложна для восприятия и, что еще более важно, слишком опосредованным образом привязана к сегодняшнему дню. Правда, альманах "Комментарии", выпускаемый с 1992 года единомышленником метареалистов прозаиком Александром Давыдовым, обеспечивает этому поэтическому течению кое-какой приток новых сил, а в самое последнее время новые попытки собрать воедино как поэтов метареалистического направления, так и соотносимых с ними прозаиков (тяготеющих к широко понимаемому магическому реализму) были предприняты Сергеем Соловьевым (р.1959) в рамках ежегодника "Фигуры речи" и Вадимом Месяцем (р.1964) в рамках книжной серии "Новый Гулливер". Однако среди новых авторов, выступивших с книгами стихов и декларативными заявлениями метареалистического толка, практически нет молодежи: пожалуй, наиболее значительной фигурой, добавившейся к уже привычному списку авторов этого направления, стал Андрей Тавров (р.1948); младшее поэтическое поколение тяготеет к другим ориентирам.

На периферии метареалистической тенденции развивается творчество Галины Ермошиной (р.1962) и Александра Уланова (р.1965), для которых, в отличие от демонстративно урбанистической поэзии всех (за вычетом разве что Жданова) метареалистов, характерно преимущественное обращение к относительно неширокому кругу природных образов архетипического плана:

И, окликая мышь, подорожник ждёт,
краем листа затагнуло край полыньи,
чтобы увидеть маятник дважды в год,
омут наполнен тяжестью чешуи.

Галина Ермошина

Отдельный интерес представляет систематическая работа Ермошиной и Уланова с малой прозаической формой: стихотворения в прозе существуют в их творчестве на

равных основаниях с собственно стихами, чередуясь в их книгах, – практика совершенно необычная для русской традиции, но типичная для западных авторов второй половины XX века, в том числе переводимых Улановым и Ермошиной с английского.

В представлениях середины 1990-х между полюсами концептуализма и метареализма лежало обширное пространство постакмеистического мэйнстрима. Продолжая традиции русского акмеизма в лице, прежде всего, Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама (начав вместе, эти два великих русских поэта первой половины XX века затем разошлись по своей поэтике довольно далеко, оставив своим преемникам весьма широкий диапазон возможностей), ведущие поэты этого течения удерживали привычное понимание лирики как психологически углубленного и философски насыщенного исследования о человеке, его месте в мире и в культуре – и при этом держались более или менее классической русской просодии, оставаясь, как правило, в рамках рифмованного силлабо-тонического стиха. Сильно упрощая, можно сказать, что двумя основными группами авторов этого течения были "Московское время" (прежде всего Бахыт Кенжеев (р.1950) и Сергей Гандлевский (р.1952), но также замолчавший еще в 1980-е Алексей Цветков (р.1947)) и разные ответвления весьма условной "ленинградской школы" (старшие авторы – Иосиф Бродский (1940–1996), Евгений Рейн (р.1935), Александр Кушнер (р.1936), следующее поколение – Виктор Кривулин (1944–2001), Елена Шварц (р.1948), еще следующее – Олег Юрьев (р.1959), Валерий Шубинский (р.1965), Всеволод Зельченко (р.1972) и другие). Именно этот род поэзии занял почти целиком страницы "толстых журналов" – правда, далеко не всегда в своих лучших проявлениях. Сегодня все названные и некоторые другие авторы этого толка (кроме, увы, ушедших из жизни Бродского и Кривулина) продолжают оставаться сердцевинной литературного процесса, хотя творчество некоторых мастеров старшего поколения уже давно идет на спад. В то же время продолжает писать много и удачно Кенжеев, впервые выпустил полномасштабное избранное Юрьев. После 17-летней паузы вернулся в поэзию Цветков – в его нынешнем творчестве представлена как психологическая лирика, основанная на стоическом мировоззрении (возможно, в редакции экзистенциализма):

вот возраст когда постигаешь дрожа
безжалостной жестью примера
что раз красота никому не должна
спасают неправда и вера

– так и уклоняющиеся в сторону метареализма в интерпретации Еременко переусложненные, окрашенные иронией многоступенчатые метафорические конструкции:

командир метрономов и внутренний токарь тоски
чью марусю москва полмаршрута в метро пробирала
голова в галантир если правильно трогал мозги
поцеловано в лоб но сперва опали волосы

за работу перо а петро принимай панибрата

Однако большинство новых авторов, выступивших со стихами постакмеистического рода в последние 10-15 лет, производили впечатление старательных, иногда очень талантливых – но все-таки эпигонов: их отдельные стихи ничем не уступали мастерам предыдущих поколений, но никакого нового высказывания, никакой собственной авторской индивидуальности у этих авторов (в том числе снискавших немалую известность) невозможно было обнаружить. До последнего времени казалось, что этот наиболее обработанный участок русского поэтического поля окончательно утратил плодородие, однако недавние книги Марии Степановой (р.1972) и Арсения Ровинского (р.1968) заставляют в этом усомниться: оба автора, разменяв четвертый десяток, вышли к творческой зрелости и обнаружили себя прямыми продолжателями Виктора Кривулина.

Сквозной темой Кривулина на протяжении многих лет, вплоть до стихов 2000 года, последнего года его жизни, была тема места рядового человека в истории, окостеневания сегодняшнего дня в историю прямо сейчас. Вот выразительный пример:

ДЕДОК

каучукового шланга вседержитель
демиург заржавленного крана
из кустов искусно спрятанный служитель
дирижирует капризами фонтана

лет как восемьдесят трудится осколок
зеркала парадного, порядка
прежнего – дедок из поселковых
соротник взлета и упадка

водяных столбов, имперской дыби...
начинал грома дворцовые фарфоры
был шестеркой у Дыбенко, на Турксибе
выбился в директора конторы

по мелиорации – откуда
загремел простым каналармейцем
под Медвежьегорск но из-под спуда
взмыл под облака – учиться к немцам

обезвоживанию и обводнению

Множество указаний на конкретные события истории СССР образуют реалистический смысловой пласт текста, в то время как его метафорический пласт строится на мотиве воды, ее циклического прибывания и убывания по воле некоей спрятанной, закулисной демиургической силы, – таков кривулинский образ истории: она

у него выступает как нечто неподвижное, статуарное, повторяющее саму себя (вопреки привычной ассоциативной связи воды с движением). Неслучайна, быть может, выбранная Кривулиным для значительной части своей поэзии особая графика – выравнивание стихотворных строк не по левому краю, а по центру, напоминающее в этом случае не о силуэте бабочки, а о мраморной урне (вообще симметрия – атрибут неживого, живое всегда асимметрично).

Мария Степанова в новейшей книге с характерным названием "Физиология и малая история" (2005), получившей престижнейшую российскую Премию имени Андрея Белого, непосредственно подхватывает кривулинскую параллель живого тела и статуи, камня (впрочем, еще раньше эта параллель привлекала внимание Иосифа Бродского). Степанова комбинирует проблему историчности повседневного с рефлексией по поводу собственной телесности и сексуальности, устанавливая метафорические отношения между историко-культурным и сексуальным *et vice versa*. Стихотворение "Балюстрада в Быково" выражает порыв к самоидентификации лирического "я" с небольшим сооружением малой садово-парковой архитектуры (на фоне скудости и убожества окружающей природы: в конфликте между природой и культурой Степанова явно на стороне последней), в стихотворении "Воздух – воздух" представлена обратная идентификация: два разрушенных московских архитектурных памятника ведут между собой любовно-эротический диалог. В противоположность негативной историософии Кривулина (историческое время враждебно личному времени человека), Степанова утверждает личное причащение человека к историческому процессу в качестве единственного средства сохранить собственную самость.

Напротив, Арсений Ровинский усиливает негативизм Кривулина, представляя историю как своего рода абсурдистскую драму, требующую острающего взгляда, – особенно характерен в этом отношении его цикл "Песнопения Резо Схолия" (греческий термин "схолия" превращен, по звуковому подобию, в грузинскую фамилию), в котором травестированная, игрушечная Грузия замещает собой подразумеваемую Россию. Постоянные мотивы Ровинского – мотив наблюдения за историей из некоторого неопределимого отдаления, пространственного и временного смещения, и мотив нетождественности субъекта самому себе:

Мне кажется, я знаю, почему
и чем закончится. Солдаты обернутся
своими командирами, а мы –
солдатами, жующими заварку,
снег – белым порошком, и только грязь
останется лежать на этих склонах.

В нелепейших сандалях, с узелком
подмышкою, однажды оказаться
холоднокровно дышащим стрелком,
смотрящим на знакомые вершины
по-новому.
Так старый вор
в последний раз проходит по квартире,

где только что работал.

– особенность этого стихотворения в том, что в нем никак не определено исходное "мы", благодаря чему тема чеченской войны, как это было и в поздних стихах Кривулина, наряду с конкретно-историческим приобретает еще и экзистенциальное измерение.

На периферии постакмеистического мэйнстрима обнаруживает себя, с одной стороны, более консервативная поэтика, прямо ориентирующаяся на русский стих XIX века. Вероятно, она не заслуживала бы упоминания, если бы в последние годы не продолжали плодотворно работать несколько неувядающих авторов старшего поколения – прежде всего, Инна Лиснянская (р.1928) и Наталья Горбаневская (р.1937). Им обеим удается вливать новое вино в старые мехи – причем если у Лиснянской оригинальность и индивидуальность художественного высказывания коренятся, главным образом, в тематической плоскости (ее лирика начала 2000-х гг. целиком посвящена счастливой супружеской любви в глубокой старости, на пороге смерти), – то Горбаневская в лучших стихах последнего времени демонстрирует именно невыработанность чисто поэтического ресурса в коротком лирико-драматическом стихотворении, непосредственно продолжающем линию Тютчева и Николая Некрасова (по мнению критика и литературоведа Даниила Давыдова, именно в творчестве Горбаневской обретает свое завершение эволюция русского восьмистишия в сторону твердой формы, новейшего аналога сонета). Это удается Горбаневской за счет исключительной пластичности словаря, включающего на равных правах архаизмы и самую новую лексику, варваризмы и потенциальные слова (образованные по действующим в языке моделям, но не зафиксированные лексикографами), за счет богатства интертекстуальных связей, за счет тонкой деформации силлабо-тонической метрики:

Что же это случилось со мною
в граде П. запоздалой весною?
Не гуляю, не пью и не ем,
как юродивый в городе М.
Как урод вызираю из склянки,
не идут ли ахейские танки,
не пора ли открывать огонь...
Нет, всего лишь деревянный конь.

В то же время никаких новых заслуживающих внимания фигур в этой области поэтического спектра уже давно не появлялось.

С другой стороны, существует сравнительно широкий и довольно разнородный круг авторов, для которых постакмеистический канон в том или ином своем проявлении – не свой мир, который можно развивать и обустривать, а то, от чего можно оттолкнуться в движении к каким-то иным поэтическим мирам. В 1990-е гг. из таких авторов наиболее заметными фигурами были Михаил Айзенберг (р.1948) и Евгений

Сабуров (р.1946), у которых постакмеистическая просодия проверяется на способность усвоить уроки конкретизма – вобрать в себя бережно сохраненные фрагменты речи, будь то интонационные ходы или просто готовые конструкции, клише:

Разве ты не един в основе
с каждой ниточкой естества,
что дрожит в ненасытном зное –
только тем и жива?

Открывается неизбежное,
второпях заклиная:

- Косточка нежная теменная!
- Темь кромешная!
- Баба снежная!
- Жаба грудная!

Михаил Айзенберг

Особое место в этом кругу занимал и занимает Николай Байтов (р.1951), балансирующий на грани концептуалистского тотального отрицания, но удерживающийся от пересечения этой грани – не в последнюю очередь благодаря осязательному интересу к самой поэтической ткани, к ритмомелодической и фонической организации текста (что на экзистенциальном уровне, поскольку любой формальный выбор имеет обязательные содержательные импликации, говорит о ценностной устойчивости, о неготовности к этическому релятивизму).

Высокий военный
походкой надменной
прошел по Тверской.
А рыночник низкий
прошел по Никитской
походкой простой.

Прошел по Неглинной
с ухмылкой невинной
среди многих других
опять же военный
с задержкой мгновенной
газету купив.

Прошли по Басманной
с оглядкой странной
и скрылись в дворах
походкой солидной

с улыбкой ехидной
монах и прораб.

И в ту же минуту
навстречу кому-то
вальяжный мажор
с заботою, скрытой
под внешностью зыбкой
по Мытной прошел.

Но вдруг на Ордынку
выходит в обнимку
со мной моя зверь –
и вмиг все боязни
и тайные связи,
все знаки и звенья,
и страхи, и тени,
все стрелки и сделки
утратили цель...

Составились в ноль...

Рассыпались в пыль.

– это стихотворение приходится цитировать целиком, потому что в нем важен кумулятивный эффект. Перечень прохожих, построенный на звуковых переключках, отсылает к аналогичным конструкциям с перечислением и нагнетанием в детской поэзии – прежде всего, в детских стихах Даниила Хармса, русского поэта 1930-х гг, принадлежавшего к обериутам – наиболее поздней и наиболее радикальной поэтической группе русского авангарда; от обериутов этот каталогизирующий принцип унаследовали концептуалисты (от ранних текстов Монастырского до поздних книг Пригова и отдельных текстов Нугатова). Концептуалистская каталогизация акцентирует принципиальную рядоположность всего со всем, упраздняет различие как таковое. Однако в тексте Байтова этот прием получает лирическое разрешение – и финальная часть текста недаром открывается рифмопарой "Ордынку – в обнимку", отсылающей к раннему тексту Иосифа Бродского "Рождественский романс", в котором (что вообще было свойственно Бродскому 1960-х гг.) тот же прием перечисления использован в чисто лирических целях. В то же время особенность грамматического строя фразы: "Вдруг ... выходит в обнимку со мной моя зверь", – фиксирует своеобразное раздвоение нарративной инстанции: одно "я" идет по улице в обнимку с возлюбленной, другое "я" наблюдает за этим и описывает ситуацию со стороны, – это раздвоение соответствует двуединству авторской позиции, включающей лирическую и концептуальную (т.е. культурно-критическую) составляющие.

В более младших поколениях более или менее радикальная ревизия

Деформация постакмеистического канона тем или иным способом происходит в творчестве целого ряда значительных авторов рубежа 1990-2000-х гг.: Игоря Вишневецкого (р.1964), Николая Звягинцева (р.1967), Демьяна Кудрявцева (р.1971) и др.

Несколько особняком стоит линия русской поэзии, для которой главным событием "серебряного века", т.е. первой четверти XX века, был не акмеизм, а футуризм. Те авторы, для которых наибольший интерес в футуризме представляли идеи синтеза искусств и отказа от логоцентризма, в большинстве своем покинули пределы поэзии как вида искусства и двинулись в сторону визуальной поэзии, саунд-поэзии, перформанса. На грани до последнего времени оставался Дмитрий Авалиани (1938–2003), сделавший полноценными формами русской поэзии палиндром, анаграмму и несколько других экспериментальных типов письма. Мотив альтернативы, единства противоположностей был сквозным у Авалиани, проявляясь и в предметно-тематическом репертуаре, и в формальных исканиях. Так, следующая стихотворная миниатюра, вариация на тему классического фрагмента одного из основоположников русской поэзии Гаврилы Державина ("Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь – я раб – я червь – я бог!"), акцентирует диалектическое взаимодействие противоположных начал в одном "я" сквозным анаграммированием – побуквенным тождеством словесных пар:

Аз есмь строка, живу я, мерой остр.
За семь морей ростка я вижу рост.
Я в мире сирота.
Я в Риме Ариост.

Визуальной материализацией того же мотива единства противоположностей являются так называемые "листовертны" Авалиани – по сути дела, визуальные палиндромы: записанный особым почерком текст (от одного слова до стиховой строки) при переворачивании (чаще всего на 180 градусов) читается уже по-другому, и часто это второе прочтение противоположно первому; так, первая книга Авалиани называлась, по одному из листовертней, "Пламя в пурге":



Понимание футуризма как попытки высвободить смысл из оков языковой нормы дало во второй половине XX века таких выдающихся мастеров, как Виктор Соснора (р.1936), Владимир Казаков (1938–1988), Генрих Сапгир (1928–1999), Геннадий Айги (1934–2006). Айги, расширивший перспективу русского футуризма как за счет опыта европейского авангарда (сперва французского в лице сюрреалистов и их последователей, а затем и немецкого в лице Пауля Целана), так и за счет обращения к

фольклорным корням (прежде всего, своего родного чувашского народа), соперничает с Иосифом Бродским за звание самого всемирно известного и признанного русского поэта. Экстатический строй речи (за счет трансформированного синтаксиса), индивидуальный поэтический словарь (обогащенный, прежде всего, через сращение двух, трех и более слов в своеобразные слова-предложения – возможно, не без влияния немецкого языка), персональная система проходящих сквозь все почти 50-летнее творчество Айги ключевых образов, зачастую отсылающих к природным архетипам, делают Айги прямым наследником центральной фигуры русского футуризма – Велимира Хлебникова:

это с и н е е «есть»
словно запах-огонь
будет вместо понятия «всё»:

и коснешься — горя — вдруг возникшими колко (как будто — в мозгу)

и растущими — разум вбирая:

краями-как-жабрами
бездны-последней-тебя! —

зная имя е г о
словно бог
безошибочно:
это — в с ю д у в с е й е х а щ е е

Однако, как и в случае с Бродским, попытки прямого продолжения намеченных в творчестве Айги путей приводят, по большей части, к откровенному эпигонству. Впрочем, следует особо отметить неяркий, но глубокий дар Юрия Милоравы (р.1952), сильнее сдвинувшегося в сторону сюрреализма и сконцентрировавшего размашистые полотна Айги до исключительно герметичных миниатюр:

вновь место личинок-роз-жарких
каждое но повернутое
от шести частей
словно скос
и резкое
в купол растущее
пламя

На этом же пути усиления образной концентрации лежит и поэзия Наталии Азаровой (р.1956), в области эстетической проблематики сделавшей еще один шаг в направлении западного модернистского опыта, но в то же время более интенсивно эксплуатирующей введенные в активное употребление футуристами паронимические структуры:

хризантема
харизма
затем
храм
за-ним
тема:

осмелюсь-ли
выпустить-корни
в
хлор?
 неочищенный
 неосвящённый
хором
не
повторяя
смерть?

В качестве своеобразного продолжателя линии Айги можно рассматривать, пожалуй, еще Сергея Завьялова (р.1958), у которого опыт Айги специфически преломлен вдумчивым интересом к античной просодии и античному мировосприятию. История и мифология мордвинов – другого поволжского народа – связывается у Завьялова с древнегреческой историей и мифологией через общий мотив утраченности, исчезновения целого национального космоса, измененный синтаксис функционирует как знак распада живой гармонической речи, пробелы внутри стиха (по образцу лакун в частично сохранившихся античных литературных памятниках) служат иконическим символом утраты, – можно сказать, что Завьялов достраивает оборотную, темную сторону сияющего поэтического облика Айги:

Теперь все больше Я
так больше что совсем

пустынно
голубой рассвет
и январский солнце
как-то что ли черный

Опускать
(в очередь)
меч руки
(потом)
копья глаза

(язык : он – забыть!)

В целом, однако, будущее постфутуристического течения в русской поэзии находится под вопросом – особенно после того, как яркие дебютанты-неофутуристы середины 1990-х – Александр Суриков (р.1970), Сергей Проворов (р.1970) – быстро ушли из поэзии. В то же время, как и в случае с линией конкретизм–концептуализм–постконцептуализм, опыт футуризма и постфутуризма глубоко усвоен русской поэзией и в той или иной мере отражается в творчестве весьма широкого круга авторов.

С большой долей условности можно выделить в качестве отдельного направления новейшей русской поэзии круг авторов, для которых главные источники поэтики лежат за пределами русской национальной традиции. В той или иной мере это можно отнести и к некоторым уже названным авторам: уже говорилось, что для метареалиста Драгомощенко (и, пожалуй, в несколько меньшей степени – для выразителей той же художественной тенденции Аристов и Парщикова) имел большое значение опыт американской language school; сходным образом для постконцептуалиста Медведева очевидным источником была поэзия Чарльза Буковски. Русский аналог объективистской поэзии (восходящей к таким авторам, как Уильям Карлос Уильямс или Чарльз Резникофф), призванной фиксировать с максимальной точностью и достоверностью наблюдения и рефлексии субъекта, начинали создавать еще в 1960-80-е гг. Сергей Кулле (1936–1984), Михаил Файнерман (1946–2003), Сергей Магид (р.1947) и некоторые другие, однако в фокус внимания – не всегда доброжелательного – литературной общественности объективистски ориентированная поэзия попадает лишь в последние годы благодаря творчеству Станислава Львовского (р.1972), Сергея Тимофеева (р.1968), Виктора Полещука (р.1957) и других, довольно разных в остальном поэтов. Так, Львовский фиксирует опыт жителя мегаполиса, чья повседневная жизнь непосредственно связана с новыми технологиями, вторгающимися в самую глубину его души и видоизменяющими мировосприятие.

гленн миллер
как-то раз написал
марш для армии США
чтобы им воевалось легче
сержантам солдатикам

родина им
прямо на передовую в окопы
настоящую Кока-Колу
в настоящих бутылках

а теперь вся война
upload и download
двойной щелчок
правой кнопкой затвора
host connected
document done

а гленн миллер
как бы он радовался
в сорок пятом году
если бы самолет не разбился
если бы кто-нибудь
тогда догадался
из меню EDIT
выбрать команду UNDO

или хотя бы просто
записаться перед полетом

Напротив, Полещук пишет о застойной жизни далекой российской окраины, где почти ничего не происходит, и на фоне мучительного отсутствия событий всё мало-мальски существенное спрессовывается во времени, образуя катастрофический эпос без героя:

Андрей вернулся из Чечни,
на ноге рожа и свищ.
Врач сказал, если пуля задела кость – уже хуже.
Валентина Ивановна возила сына в Новопокровку к знахарю,
тот что-то пробормотал, наложил траву,
и бойцу полегчало, –
однако инвалидности не миновать.
Андрей ни с кем не общается,
сидит в затемнённой комнате и читает Кьеркегора.
Когда ему было два года,
Валентина Ивановна выложила кирпичный дом
и выкопала гараж –
подвода земли в день.
Дед был двухметрового роста
и однажды убил кулаком коня –
казачий сход лишил бугая земельного надела.
А бабка дала отпор домогавшемуся красноармейцу,
потом тот ездил с её разрубленным телом по станице,
крича пьяным голосом:
"Всё равно мы, русские, сильнее вас, казаков!"

Другой иноязычный и инокультурный опыт становится источником для современной русской поэзии значительно реже. Полина Андрукович (р.1969), пытающаяся в своих миниатюрах воссоздать раздробленность, фрагментарность впечатления и самоощущения, явно учитывает опыт новых французских авторов вроде Андре дю Буше. К метафизической глубине и новому переосмыслению архетипических образов тяготеет не скрывающий своей преимущества по отношению к Элиоту и Целану Михаил Гронас (р.1970):

СЕРДЦЕ

зарослях артерий сосудов
иссиня-красная жаба
маленькими глотками
лакомую чёрную воду

прозрачная бабушка
окликающая во сне
не живых но мёртвых

жгущее руки занятие
перетягивать времени жгут

безо всякой надежды

Особенно широкий круг мировой поэзии XX века так или иначе задействован в поэзии и тесно примыкающих к ней визуальной поэзии и поэтической прозе Андрея Сен-Сенькова (р.1968), для которого большое значение имеет сама по себе задача восстановления связей между русской и мировой культурой. Фрагментарность культурного пространства фиксируется Сен-Сеньковым как данность: его излюбленная форма – цикл миниатюр, объединенных центральным образом: каждая рассматривает этот образ с новой стороны; дополнительное измерение придает эпиграф, являющийся обязательным элементом текста в созданном Сен-Сеньковым авторском жанре:

ГВОЗДИ. СУЩЕСТВОВАНИЕ ЧЕЛОВЕКА БУРАТИНО

*Не существует иной реальности,
кроме замкнутого в себе человека.*

С.де Бовуар

гвозди –
вбитые поверх движения
слепого дождя
капли длины

гвозди –
скатанные в окраины
боли
железные коврики
той же
боли

ГВОЗДИ –
СМЫЧКИ
постепенно исчезающие
в равновесии музыки
пустых комнат

Объединяет всех названных авторов, пожалуй, только интенсивное обращение к верлибру вместо рифмованного и метрического стиха, до сих пор воспринимаемое в России как знак западных культурных ориентиров. Ежегодно проходящие в России с начала 1990-х гг. фестивали верлибра остаются не только частным проектом поэта и специалиста по теории стиха Юрия Орлицкого (р.1952), но и свидетельством того, что авторы, преимущественно пишущие свободным стихом, продолжают до некоторой степени ощущать себя дискриминируемым меньшинством.

Противоположная тенденция, также весьма разнородная, связана с апелляцией поэзии к более или менее широкой читательской аудитории – при условии, что такая апелляция не вступает в противоречие с инновационной задачей поэзии, не выливается в воспроизведение легко узнаваемых публикой поэтических штампов. На рубеже 1980-90-х гг. для такой задачи довольно большой группой авторов, сгруппировавшейся в московский клуб «Поэзия», было эмпирически подобрано решение: сочетание социальной критики и иронического взгляда на вещи. История русской поэзии XX века в определенной степени готовила всплеск иронической поэзии конца 1980-х: значимым, хотя и периферийным явлением «серебряного века» была группа поэтов журнала «Сатирикон» во главе с Сашей Чёрным и Петром Потемкиным, в поэзии 1930-50-х гг. особняком стояла фигура Николая Глазкова, который, по-видимому, первый назвал расходящиеся среди знакомых машинописные сборники словом «самиздат». В неподцензурный период русской поэзии социально-ироническая нота играла значительную роль у Владимира Уфлянда (1937–2007), Владлена Гаврильчика (р.1929); в известной мере можно видеть сочетание социальной критики с иронией в «барачной лирике» Игоря Холина (1920–1999). Однако в условиях неподцензурного существования русской поэзии как иронические, так и социально-критические тенденции вряд ли могли возобладать – как в силу общей невозможности выработки единого «большого стиля» в поэтическом пространстве, структурированном по кружковому принципу, так и в силу того, что критико-ироническое отношение к определенным сторонам действительности полагалось большинством неподцензурных авторов самоочевидной данностью и для них самих, и для предполагаемого читателя. В конце же 1980-х гг. на непродолжительное время возникла иллюзия повторения социокультурного парадокса рубежа 1950-60-х гг., когда поэзия оказалась сферой наиболее свободного (при всей условности и дозированной этой свободы) публичного высказывания и потому (в лице нескольких специально разрешенных советским партийно-государственным аппаратом управления культурой – Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Роберта Рождественского – «официальных бунтарей») вызвала к себе значительный всплеск массового интереса, вплоть до поэтических вечеров на огромных стадионах. В этой ситуации возникла возможность поэтического ответа на запрос более широкой читательской аудитории – и этот запрос, в отличие от 1950-60-х гг., в высокой степени

подразумевал социальную критику в ироническом преломлении (настолько, что, как уже говорилось выше, был готов видеть именно её в текстах Дмитрия А. Пригова, представляющих собой критику дискурса вообще).

Самыми заметными фигурами среди авторов, воспринимавшихся на рубеже 1980-90-х как иронисты, были Игорь Иртеньев (р.1947) и Владимир Друк (р.1957). Поэзия Друка представляет собой социально-ироническую тенденцию в наиболее чистом виде:

еще не все разрешено
еще не все запрещено
и в это щелку как в кино
влезает каждое говно

мысль изреченная есть кровь
запекшаяся в штамп гослита
не проповедуйте ее
в года иммунодефицита

– эффект эстрадности возникал за счет обрамления социально-критического выпада («штамп Гослита» – печать о разрешении книги к изданию, обязательная в СССР; ставилась она Главным управлением по делам литературы и издательства – Главлитом; Гослитом Друк называет ее по ошибке) остросовременными реалиями («иммунодефицит»: тема СПИДа только что возникла в советской прессе), обценной лексикой и разноприродными цитатами (тютчевская «мысль изреченная» возникает в тексте на равных со строчкой из популярной песни группа «Машина времени» «еще не все разрешено»). Консервативная публицистика тогда же приписала этому набору свойств текста название «постмодернизм», и в дальнейшем обличения в адрес постмодернизма стали общим местом российской литературной критики, для понимания которой необходимо помнить, что к действительному постмодернизму и его эстетической и антропологической проблематике она никакого отношения не имеет.

Поэзия Иртеньева в лучших своих проявлениях существенно углубляла несколько одномерный социально-иронический пафос эпохи:

Объявлен Новый год в Кремле
Декретом ВЧК.
Играет Ленин на пиле
Бессмертного "Сурка".

<...>

Подводит к елке Дед-мороз
Снегурочку-Каплан,
Он в белом венчике из роз,
Она прошла Афган.

В носу бензольное кольцо,
Во лбу звезда горит,

Ее недетское лицо
О многом говорит.

– абсурдность советских мифов и ритуалов предстает у Иртеньева ярким, но частным проявлением общей абсурдности бытия.

В тот же период иронической поэзии отдали дань такие авторы, как Нина Искренко (1951–1995), Владимир Строчков (р.1946), Евгений Бунимович (р.1954) и другие. Во всех этих случаях ирония, понятая как инструмент социальной критики, была в действительности лишь одним, зачастую далеко не главным, элементом авторской поэтики. Так, у Искренко иронические отсылки к более или менее сиюминутным социально-политическим реалиям выступали скорее в качестве фона для лирического высказывания, а отчасти (возможно, помимо воли автора) и как своеобразные приманки для менее квалифицированного читателя, – именно так можно понимать возникающий в зачине лирического стихотворения пассаж с обращением к Егору Лигачеву, лидеру консервативной фракции в советском государственном руководстве последнего периода:

Дорогая Разденься до пояса
Отклони кружева алый шёлк и парчу
Давай покажем Егор-Кузьмичу
в чём залог оптимизма советского общества
в чём его неоспоримые преимущества
Правильно
В доверии лечащему врачу

Дорогая Поставь ноги чуть шире плеч
И двигай корпусом в сторону
Уренгоя
Эта поза вызывает желание
создать композицию типа Адам и Гея
пытающие друг друга в лунную ночь
пытающиеся друг друга постичь

Дорогая Попробуй лечь
На трамвайные рельсы уходящие за горизонт
Дорогая
Ты лежишь абсолютной выразительности достигая
Словно чёрный квадрат
или платок
отпугивающий стаю стервятников
Мы к сожалению не можем ждать милости от сокорытников
Мы и не ждём её к счастью

Мы ждём
трамвая

К концептуалистской критике дискурса приближалось использование социально-критической иронии в ключевом произведении Строчкова – поэме «Большая Р.», в которой характерная для эпохи Перестройки вульгарная историософия, перемалывающая исторические события и их участников в не поддающуюся никакому анализу мешанину фактов и имен, представлена как своеобразная болезнь речи, не способной остановиться в своем течении и как-то зафиксировать высказывание:

...и сотрясаясь в пароксизме страсти,
как будто бы с крутого бодуна,
тойсть Годунова, то есть Бодуэна
де Куртенэ, такого же лингвиста,
как сам [Coco](#), тойсть этот, Оба Кэба,
то есть Стахалин, в смысле Эль Ессей,
стяжатель славы кратныя в боях
подле Каялы с Калкой, то есть кайлом,
тойсть калькой с неживого языка,
заткнув ему хайло балтийской килькой
в томате, то есть Кантом, то есть "хальтом",
тойсть кольцом, то есть кельтом, и волынку
шотландскую под кильтом затянув
морским узлом еще под Трахальгаром,
где, протянув под Килем пару суток,
он наголову разгромил хозар
и потопил их флагманский кобзарь,
то есть карбаз, то есть баркас, прижопил
весь их гешефт, гештальт, гевалт и базл,
всю их клепсидру, то есть всю эскадру,
то есть Арманд, тойсть, как ее, Армаду,
и весь их каганат, то бишь кагал...

– и так все 425 строк текста.

Волна иронической поэзии схлынула так же быстро, как и нахлынула. Друк эмигрировал в США, на несколько лет исчез с литературной сцены, а вернулся с чисто лирической поэзией, в творчестве Строчкова, и прежде лирике не чуждого, она окончательно вытеснила иные составляющие, этот же процесс шел в предсмертные годы и у Искренко; напротив, Иртеньев стал штатным автором стихотворных фельетонов на социально-политические темы, однако эти его тексты носят сиюминутно-прикладной характер.

Особняком в общем массиве иронической поэзии рубежа 1980-90-х стояло творчество Вадима Степанцова (р.1960) и созданного им в 1988 г. Ордена куртуазных маньеристов: эта группа авторов демонстративно отказалась от социальной критики, сосредоточившись на любовно-эротической тематике, подаваемой в стилизационно-игровом ключе:

Когда-нибудь злость моя всё же подточит
железо зажавшего сердце капкана,
но сердце свободы не очень-то хочет,
оно предпочло бы вольеру, Диана.

Откровенная безвкусица была возведена Степанцовым в руководящий принцип и тем самым подвергнута острашению, благодаря чему интерес к Ордену куртуазных маньеристов проявили, наряду с цинически настроенной молодежью, и некоторые ценители, увидевшие в опыте маньеристов разновидность постмодернистского эксперимента. Выяснилось, однако, что предложенный куртуазными маньеристами канон моментально окостеневаает – особенно характерна в этом отношении работа примыкавшего к куртуазным маньеристам Владимира Вишневого (р.1953) с моностихом, превратившимся у него из свободной, хотя и экзотической формы в почти не допускающий вариаций авторский жанр (вплоть до постоянного размера: допускается только пятистопный ямб). Таким образом, несмотря на то, что Орден куртуазных маньеристов продолжает функционировать, выпускать новые книги, проводить «поэзоконцерты» (слово, заимствованное у поэта «серебряного века» Игоря Северянина, литературная репутация которого также включает торжество дурного вкуса и широкую популярность у далекой от поэзии публики), он оказался преимущественно интересен как социокультурный проект, чем собственно текстами его участников.

На протяжении почти десятилетия ирония в качестве стержневого элемента авторской поэтики практически не встречалась у заметных авторов, хотя отдельные тексты Юлии Скородумовой (р.1964) и непосредственно учившейся у Искренко Светы Литвак (р.1959) могли напомнить об уже ушедшей иронической эпохе; способные дебютанты этого периода, тяготевшие по складу личности к иронии и социальной критике, – например, Александр Дельфинов (р.1971), – оставались незамеченными как публикой, так и профессиональным сообществом. Однако к середине 2000-х гг. положение изменилось – и любопытно, что два ключевых автора, с которыми связано это изменение, Андрей Родионов (р.1971) и Федор Сваровский (р.1971), на редкость близки к чуть опередившему их Дельфинову. Как и у Дельфинова, жанровая основа основных произведений Родионова и Сваровского – травестирированная баллада, герои которой – маргиналы того или иного рода, социально, морально или технологически ущербные: всех трех авторов объединяет тяготение к космической тематике, к заимствованию персонажей и реалий из второсортной фантастической литературы 1950-70-х гг., и представители городского дна – наркоманы, алкоголики, проститутки – легко чередуются у них с командирами разваливающихся звездолетов и жертвами межзвездных войн. Эти герои понимаются авторами в русле гуманистической концепции русской прозы XIX века, учившей состраданию к «маленькому человеку», они напрямую восходят к архетипическим для русской литературы образам Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя или Семёна Мармеладова из «Преступления и наказания» Достоевского – и в то же время этот гуманистический архетип подвергается ироническому острашению, поскольку его предлагается распространить далеко за пределы привычного – например, на робота, который в одном из текстов Сваровского «по подпространственному интеркому / молится не тому, кто его создал / но кому-то / другому»:

я знаю
что мы с тобой не близки
и возможно
не можем
быть близки

у меня вместо носа
неприглядные
анализаторы газа
и обонятельные волоски

но
если я всё-таки есть
пускай я
тупая
жесть
и спутанные провода
и меня за тридцать девять секунд убивает вода

но я прошу
избавить меня
от этой
непонятной тоски

Появление на литературной сцене Родионова и Сваровского совпало с распространением в Москве и еще нескольких крупных российских городах турниров по поэтическому слэму, которые представляют собой своеобразный аналог «стадионной поэзии» начала 1960-х гг., поскольку также принципиально подразумевают неквалифицированную, ожидающую от литературы тех или иных внешних, побочных эффектов аудиторию. Родионов стал неоднократным победителем, а затем и ведущим таких турниров, это же произошло и с Дельфиновым (правда, в Берлине). Вокруг поэтического слэма постепенно формируется особый круг авторов, многие из которых поверхностным образом воспроизводят эстрадные эффекты, выработанные вышеназванными авторами, от Иртеньева до Родионова, – однако опыт Родионова и Сваровского показывает, что при определенных условиях известная доля эстрадности не исключает глубокого художественного содержания.

Наконец, особую тенденцию в развитии современной русской поэзии составляют попытки так или иначе возродить или сконструировать заново эпическое начало. Генезис этих попыток крайне разнороден, да и результаты совершенно не похожи один на другой. Наибольших масштабов достигает работа Ларисы Березовчук (р.1948), чей подход беспрецедентен в силу того, что не опирается на традицию классической поэмы, апеллируя скорее к конструктивным принципам эпической драмы и крупной музыкальной формы, благодаря чему крупная поэтическая форма Березовчук обладает

исключительно тонкой и сложной организацией на уровне малых единиц текста (звуков, слогов и т.п.). Материалом для Березовчук нередко выступает история – так, гигантская композиция "Поднадзорные-соглядатаи" посвящена событиям Варфоломеевской ночи, причем степень исторической достоверности художественного текста, насколько можно судить, весьма велика (скажем, одна из сцен, происходящая в оружейном погребе, содержит подробный перечень наличного вооружения с его особенностями, другая в деталях воспроизводит ход урока фехтования, и т.п.). Но и не столь масштабные произведения Березовчук так или иначе связаны с вовлечением лирической интенции в орбиту эпического мирозерцания: например, серия прозиметрических фрагментов "Путь Z трамваев №12" последовательно проецирует последнюю встречу героини со своим умирающим в больнице отцом на отношения со смертью героев позднеантичного мифа.

Вообще можно сказать, что для этого участка поэтического пространства наиболее существенным вопросом выступает вопрос о схождении или расхождении эпического и мифологического. Для Березовчук эти два начала так или иначе перетекают одно в другое, эпос она трактует как материализацию мифа. Альтернативу этой позиции с одной стороны предъявляют Фаина Гримберг (р.1951) и Борис Херсонский (р.1950). Книга Херсонского "Семейный архив", воссоздающая одну за другой личные драмы родственников и знакомых лирического субъекта, складывающиеся в эпическое повествование о гибели восточноевропейского еврейства, принципиально антимиологична: всякий отдельный человек выступает в ней как фигура страдательная, а картина в целом описывает ту самую гибель хора, а не героя, которую считал свойством подлинной трагедии Иосиф Бродский, в чьем определяющем значении для своего творческого формирования Херсонский, в отличие от многих современных авторов, не стесняется признаваться. Гримберг идет дальше и замещает мифологическое начало нарративным, воспроизводя своим творчеством исторический переход от эпоса к роману, – ее длинные стихотворения представляют собой нечто вроде свернутых романов (в большинстве случаев любовно-исторических), хотя наиболее известное из них, "Андрей Иванович возвращается домой", осложнено использованием фольклорных моделей.

С другой стороны, для нескольких авторов интерес представляют мифологические корни речи и мышления вне всякой связи с повествовательными стратегиями. Вадим Месяц (р.1964) берет сам миф как материал, моделируя (в публикуемом фрагментами на протяжении 2000-х гг. цикле "Норумбега") довольно условное пространство некоторой более или менее северной ("варяжской"?) мифологии. Сложные преобразования фольклорно-мифологических ресурсов, подчас замаскированных до неузнаваемости, подчас интерпретируемых в сугубо провокативном ключе благодаря двужначности определенного пласта лексики, сакрального в архаическом употреблении и обценного в современном, находятся в фокусе внимания Кирилла Решетникова (р.1975), пишущего под литературной маской Шиш Брянский. В целом расхождение поэтик между авторами, так или иначе связанными с проблематикой эпоса и мифа, достаточно велико для того, чтобы они воспринимались не как участники единого движения, а как авторы-одиночки, – а устройство российской литературной жизни оставляет авторам-одиночкам довольно призрачные шансы на стабильное внимание не только читателей, но и

профессионального сообщества.

Важный для многих мировых поэзий региональный принцип в русском поэтическом пространстве развит довольно слабо: противостояние Москвы и Санкт-Петербурга не вылилось ни в какое действительное противоречие между московской и петербургской поэзией, а региональные поэтические школы в русской провинции если и возникают, то существуют, ввиду тяжелой социальной и культурной обстановки, недолго: ключевые фигуры либо быстро замолкают, либо разъезжаются в столицы или за пределы России, и связь между участниками школы слабеет и исчезает. Так, сегодня уже затруднительно говорить о воронежской поэтической школе, заметной в конце 1990-х, после того как Елена Фанайлова (р.1962) и Константин Рубахин (р.1976) перебрались в Москву, Роман Карнизов (р.1978) перестал публиковаться и, видимо, писать, и действующим воронежским поэтом остался один Александр Анашевич (р.1971); дело, разумеется, не в изменении данных прописки у тех или иных авторов, а в вырисовывающемся все отчетливее расхождении их творческих ориентиров. Так, Фанайлова, уходя от исходно объединявшей всех воронежцев и продолжающей волновать Анашевича проблематики нетождественности личности самой себе, все дальше сдвигается в сторону гражданской лирики, уникальной по эмоциональной насыщенности и глубине анализа:

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.
Родня не узнавала ничего.
И медленно спускался потолок,
Как будто вертолёт, под бабий вой.

Примерно так же за последние 10 лет рассыпались еще несколько многообещающих поэтических региональных школ, из которых особые сожаления вызывает кемеровская, наиболее "западническая", уделявшая, в частности, много внимания синтезу вербального начала с визуальным и аудиальным (вплоть до производства поэтических видеоклипов), – эта школа распалась после гибели ее лидера Игоря Давлетшина (1967–2002). Живой диалог кемеровские авторы вели с рижской школой русского стиха, которая на исходе 1990-х гг. возродилась благодаря

деятельности уже упомянутого Сергея Тимофеева, собравшего вокруг себя литературную группу "Орбита" из пишущих по-русски латвийских авторов 1970-х годов рождения. "Орбита" также тяготеет к экспериментальным формам синтеза с участием поэзии, проводя, в частности, в Риге международный фестиваль поэтических видеоклипов. Авторы "Орбиты" отличает, кроме того, интенсивный творческий диалог с латышскими поэтами этого же поколения – в этом отношении литературная ситуация в Латвии уникальна для всех стран бывшего Советского Союза, где такой диалог по большей части отсутствует или находится в зачаточном состоянии. Особняком в этом отношении стоит ярко заявившая о себе на рубеже 1980-1990-х гг. ферганская школа русского стиха, в составе которой поэты, являющиеся этническими узбеками, на нейтральной территории русского языка выясняли отношения между среднеазиатским менталитетом и западноевропейской поэтикой, – критически ухудшившаяся социально-политическая обстановка в Узбекистане негативно сказалась на судьбе ферганской школы (большинство ее участников разъехались по миру, и их творческая связь заметно ослабла), однако лидер школы Шамшад Абдуллаев (р.1957) остался верен и Фергане, где живет до сих пор, и своему творческому методу, продолжая являться заметной фигурой на горизонте русской поэзии:

Присесть на корточки, чтобы закурить, возле пекарни,
семь-восемь блатных, один интеллигентного вида белый уйгур,
пробными движениями рук очищают воздух для настоящих жестов,
сгущающих плоский конец южного квартала.
Ты как раз дочитал вторую главу, когда
боковое окно над рокочущим мотором
засекла городская река, но к ней
всё ещё липнет высохшее озеро среди тёплых терний взамен
твоей рыхлой истории тех же лет.
Кажется, бетонные поры всосали только что пляжную воду –
звёздчатые черви, донный мусор, утопленник,
сжавший в левой руке нардовую фишку,
эту маленькую чалму без муллы. Имена,
подражающие бутылочным стёклам в каплях крови
на верхней части низких дувалов, –
немые от смуглости соседи, Медведица, первый алтарь.

В других странах мира также немало русских поэтов, но о местных поэтических школах можно говорить, пожалуй, только в Израиле, где несколько значительных авторов заявляют, что они не русские поэты, живущие в Израиле, а израильские поэты, пишущие по-русски, – любопытно, что такое самоопределение почти не отражается на просодии, сказываясь у разных авторов лишь родственным кругом тем и образов, связанных с местной историей, культурой, географией, апелляциями к лексике и идиоматике иврита. В остальном у значительных фигур русской поэзии Израиля трудно найти общие черты. Так, Михаил Генделев (р.1950) создает своеобразный фрагментарный эпос репатрианта – понимая эпос канонически, как повествование о непримиримом столкновении народов и культур:

Мне так хотелось бы уйти из нашей речи
уйти мучительно и не по-человечьи
а
взять горячую автопокрышку под язык
таблетку к въезду в астму Газы негасимой
когда как резаные воют муэдзины
когда так хочется убить нельзя ничем и нечем
а из-под солнца комендантского
навстречу
им
вой фрезы.

И
так
горюет это сучье мясо
в зенит
закатываясь в ритме перепляса
в пелёнах с куколкой убийцы на плечах
что
ясно
куколка проклянет покрывала
и стрекозиные разинет жвалы
йельский выученик мученик Аль-Аксы
на двух прожекторах стоять в лучах

Александр Бараш (р.1960), напротив, понимает свою принадлежность скорее Израилю, чем России как принадлежность единой средиземноморской цивилизации, а сиюминутные военно-политические обстоятельства – как реализацию вечной схемы:

приближаюсь
к тому месту
где
три с половиной тысячи лет назад
жили подобные мне – и поднимая глаза видели
ту же линию гор красную землю и голубое море Залив
со времени Троянской Войны сильно отступил
от бывшего царского порта
глядявшего в сторону
Египта а если
скосить глаза влево –
то и на историческую родину – Финикию
Там как-то ночью на пляже к северу от Хайфы
быковатый сержант из ооновских войск
на одной acid party – повстречал

ученицу тихОна Что
произошло дальше –
читай в древне-
греческих
мифах

Несмотря на слабую фактическую представленность регионального структурирования в современной русской литературе, ценностный потенциал такого структурирования полагается, по-видимому, достаточно высоким: об этом говорят относительно многочисленные попытки декларировать единство и специфичность регионального литературного пространства в отсутствие значительных оснований для такой декларации (примерами могут служить дискуссии о владивостокской поэтической школе в альманахе "Серая лошадь" и о сибирской поэзии как едином целом в альманахе "Иркутское время").

Не слишком развит в русской поэзии и гендерный подход, что отчасти парадоксально, поскольку в круг безоговорочно признанных классиков русской поэзии первой половины XX века входят по меньшей мере две женщины – Анна Ахматова и Марина Цветаева (а по мнению ряда специалистов, их место могли бы оспаривать еще Елена Гуро и Мария Шкапская). Авторств-женщин много и в новейшей поэзии, в том числе среди поэтов первого ряда, но большинство из них в своем творчестве не занято специально рефлексией гендерных проблем. Это не может помешать исследователям увидеть в новейших стихах Инны Лиснянской, о которых уже шла речь, – исключительный по эмоциональной силе образ женской судьбы как беззаветного служения своему мужчине, а в поэзии Ольги Седаковой (р.1949) – выдающееся по отточенности и убедительности воплощение традиционных представлений о женщине как хранительнице стабильности жизни:

Вот одна старуха говорила:
– Хорошо, тепло в Божьем мире.
Как горошины в гороховых лопатках,
лежим мы в ладони Господней.
И кого ты просишь – не вернется.
И чего ни задумай – не исполнишь.
А порадуется этому сердце,
будто птице в узорную клетку
бросили сладкие зерна –
тоже ведь подарок не напрасный.

Я кивнула, а в уме сказала:
Помолчи ты, глупая старуха.
Всё бывает, и больше бывает.

Наиболее широко и с наибольшей психологической точностью основной круг привычных женских тем – замужество, материнство, эмоциональное охлаждение в

браке, новая любовь, ведущая к распаду семьи, – предстает в стихах Веры Павловой (р.1963), однако и здесь очень заметно, что базовые гендерные представления лирического "я" (и, вероятно, автора) весьма традиционны:

Знаешь, чего тебе не хватало? —
Доли презрения, без которой
женщину на спину не опрокинуть,
чтобы барахталась, как черепаха,
чтобы дошло до бездушной дуры,
что самой не перевернуться.

Проблематизация гендера встречается в современной русской женской поэзии (за вычетом новейшего ее поколения, о котором чуть ниже) редко – в качестве ключевого автора следует назвать живущую в США Марину Тёмкину (р.1948), чья сквозная тема вообще – влияние на сознание современного человека бытующих представлений о том, что такое быть женщиной, быть евреем, быть интеллигентом и т.п. Большие (600-700 строк) стихотворения Тёмкиной строятся как собрания разнообразных штампов и стереотипов, перемежающиеся авторским комментарием, или сразу как своего рода трактат, в котором разбивка на стихотворные строки и легкие сдвиги синтаксиса (преимущественно инверсии) едва заметно акцентируют лирическое "я":

С самого начала она сделала эту
общую для молодых девиц ошибку, предложив
пользоваться собою и своим временем бесплатно,
что не столько к любви имеет отношенье, сколько к тому,
как барышень тогда учили: быть полезной мужу,
содействовать ему в достиженьи его цели, а своей целью
лучше всего поставить мысль доказать, что она ему
совершенно необходима, что без нее он обойтись вовсе
не сможет, втайне надеясь: не уйдет, не бросит,
не заведет на стороне другую, тем самым и себя обрекая
на зависимость от его устремлений, и его пытаясь
в зависимость от себя, под свой контроль поставить,
из одной как бы исходя любви всей душою.

Русская гей-поэзия, отсчитывающая свой век от стихов Евгения Харитонов (1941–1981), впервые подвергших художественному исследованию специфику однополый любви, немногочисленна и разнородна, варьируя от изящной стилизации Алексея Пурина (р.1955), в книге "Апокрифы Феогнида" полностью строящего поэтическое осмысление современных любовных отношений между мужчиной и мальчиком на древнегреческих моделях, до агрессивной queer-поэзии Ярослава Могутина (р.1974), ревизующей любые ценности приватной сферы и трактующей межличностные отношения как целиком построенные на отношениях власти и собственности. Что касается русской лесбийской поэзии, то (несмотря на то, что опыты

1910-20-х гг., прежде всего у Софьи Парнок, гораздо ближе к современному пониманию гендерной проблематики, чем появившаяся в ту же эпоху гомозротическая лирика Михаила Кузмина) до самого последнего времени она оставалась совершенно любительской, и только в новом поэтическом поколении 2000-х гг. несколько авторов – Гила Лоран (р.1978), Ксения Маренникова (р.1981), Наталья Стародубцева (р.1979) – взялись за ее разработку всерьез.

Вообще о новом поколении авторов возникла возможность говорить лишь в самое последнее время. Рубеж поколений, очевидно, возникает тогда, когда какой-то крупный социокультурный сдвиг меняет условия формирования личности для молодых людей вообще и для молодых авторов в частности. Молодые поэты 1990-х, получившие затем общее название "Поэты «Вавилона»" (по ежегодному альманаху молодой литературы "Вавилон", издававшемуся в 1992–2004 гг.), формировались в России под воздействием Перестройки, резко изменившей социально-психологический климат и культурный контекст: это было первое за много десятилетий поколение, стоящее перед необходимостью определяться в быстро меняющемся мире, а не адаптироваться к условиям стагнации. Результатом такой картины стал резкий *стилистический и мировоззренческий разброс* среди молодых авторов, входивших в литературу одновременно и, казалось бы, в сходных условиях. В то же время общность биографии зачастую заставляла держаться вместе авторов, весьма далеких друг от друга по своим литературным задачам. Отсюда – свойственная поколению "Вавилона" *эстетическая толерантность*, которой большинству литераторов предыдущих поколений, формировавшихся в относительно гомогенной среде, недостает. В начале 2000-х гг. ситуацию личностного 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 (как сказано в одном из стихотворений Станислава Львовского, посвященных этим переменам, "раньше говорили «Я что-то почувствовала и приехала», / теперь говорят «Получила твою СМСку»"), но и о новой форме социализации молодого автора – Интернет-сайтах со свободной публикацией, образующих своеобразную коммуникативную среду, в которой изначально оказываются почти все дебютанты 2000-х гг. Если представить себе, что значительные поэтические достижения возникают там, где плодотворная литературная традиция пересекается с вызовом времени, социально-психологическими особенностями эпохи, то раньше, как правило, молодой поэт сперва включался (хотя бы и через подражание) в течение традиции, а потом постепенно выходил на уровень запросов эпохи, – теперь же многие талантливые молодые авторы практически сразу начинают работать в пласте современности, беря за основу остросовременные речевые модели (рекламные тексты, гляцевую журналистику, рок-тексты и др.), а подключение к традиции, обогащение культурного багажа происходит уже потом. Благодаря этому парадоксальным образом некоторые открытия русской поэзии последних десятилетий (конкретистская открытость к самородной поэтичности речи, постконцептуалистское стремление добиваться искренности и аутентичности высказывания несмотря ни на что, объективистский пафос фиксации деталей окружающего мира во всей подлинности и подробности, интерес к гендерным проблемам) с самого начала оказываются достоянием младшего поколения и требуют

только дальнейшего соотнесения с уже наработанным старшими авторами опытом. Говорить о 22-23-летних поэтах как о состоявшемся литературном явлении всегда рискованно, но представляется, что уже сегодня такие авторы младшего поколения, как Татьяна Мосеева (р.1983), Михаил Котов (р.1983), Юлия Идлис (р.1981), открывают новую страницу в истории русского стиха. В то же время поколение авторов, родившихся в 1980-е гг., уже внесло свой вклад и в развитие нескольких обозначенных выше традиций: близкая к метареализму поэзия Марианны Гейде (р.1980), "западническая" верлибрическая миниатюра Ильи Кригера (р.1978), неожиданное ответвление конкретизма у Дины Гатиной (р.1981) сделали этих авторов в их 20 с небольшим заметными фигурами в русской поэзии.

Дарья Суховой

(Санкт-Петербург, кандидат филологических наук,
поэт, куратор литературных проектов и фестивалей)

ПОЭТИКА БУКВ И НЕБУКВ

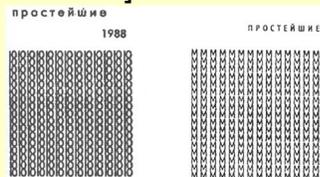
Заявленная тема сообщения слишком широка, необходимо уточнение: предметом рассмотрения становится визуальная форма поэтического текста, состоящего из слов и предполагающего произнесение. (Таким образом, чисто акционная и чисто визуальная поэзия, где соотношение визуального и сонорного ряда происходит по другим моделям, оказываются за рамками исследования). Если поэтический текст составляют только буквы, образующие языковые слова, и соединены эти слова посредством только нормативного набора знаков препинания, он находится не вполне внутри избранной нами темы. Нас интересуют дополнительные относительно письменной формы языка и поэтической традиции явления и то, как они работают в поэтической речи.

Самые общие аспекты соотношения звуковой и письменной форм языка давно и подробно рассмотрены в статье Бодуэна де Куртене 1912 года [Бодуэн де Куртене 1963: 211]: *"Между психическими элементами языка ... нет никакой необходимой естественной связи, а имеется только случайное сцепление, называемое ассоциацией"*. Однако, возражая футуристам, он становится более радикален, воспринимая поэзию как звучащее искусство: *"Связь букв, т.е. видимых элементов языка писанно-зрительного, с поэзией чисто случайная"* [Бодуэн де Куртене 1999: 290].

Ассоциативные связи внутри естественной знаковой системы языка продолжаются и развиваются в ассоциативную составляющую языка поэтического, которая обнажает себя именно в визуальной форме текста [Фатеева 2006: 18]. Эта связь более уловима в современной поэзии, где есть немало опытов авторской рефлексии поэтов над системой языка, в том числе и над ассоциативным полем букв. Иногда поэты демонстрируют автономизацию буквы через единственно верное в рамках поэтического текста произнесение – староалфавитное название буквы, подсказанное метром и рифмой [Зубова 2000: 20]: *"Встретишь в берлоге единоверца, / не разберешь – человек или зверь. / "Е-ё-ю-я", – изъясняется сердце, / а вырывается: "ъ, ы, ь"."* [Лосев 2006: 540]. Н.Г. Бабенко считает, что *«Образ буквы и стоящего за ней звука может функционировать в современной литературе в качестве уникального средства организации семантической композиции произведения»* [Бабенко 2007: 128].

Первоначальный для поэзии звучащий текст давно перестал быть самодостаточным. Это вызвано изменением технологий порождения текста – севшие за компьютер поэты поневоле уделяют большее внимание визуальной форме стихотворения. В результате возникают новые визуальные принципы его бытования, основанные не в последнюю

очередь на технических условностях воспроизведения текста: "Книга перестала осознаваться как единственный носитель текста, и, пожалуй, впервые по-настоящему встал вопрос о соотношении и соответствии текста и его возможного носителя – компьютерного монитора, экрана, аудиокассеты, диска, и проч." [Идлис 2005: 301].



Буквы – это алфавитная система знаков языка, в результате использования которой получается текст любого объёма. Буквенный текст простирается от однобуквенного текста до бесконечности. Латинский экспериментальный диалог - *Eo rus* – / (- иду в деревню - иди), содержащий в контексте диалога однобуквенную реплику, "пророс" в двух однобуквенных поэмах (У – и Ю.) из книги "Смерть искусству" (1913) Василиска Гнедова [Гнедов 2001: 393] и получил органическое продолжение в орнаментальном цикле "Простейшие" (1988) Анны Альчук [Альчук 2000: 46-55], где одинаковые буквы образуют квадраты (ю, м, ф, п, о, ы, б, ж, с, а). Выразительность начертания этих букв обретает смысл на фоне самой себя, что родственно визуальным повторам слов и букв в поэзии Всеволода Некрасова [Некрасов 1991: 6]: "Луна / А / Луна / А / Луна / А / Луна / А // А небо / О". Другая интерпретация "Простейших": зачёркнутый как бы на пишущей машинке, сложной по начертанию литерой поверх текста, нулевой квадратный – стихотворный – фрагмент. В любом случае Альчук удалось добиться интерпретационной нечитаемости текста при возможности чтения всех его элементов, и эти поиски лежат в сфере букв.

По поводу букв можно еще заметить, что сочетания их могут составлять как существующие слова языка, так и окказиональные, потенциальные, заумные, а могут вообще не образовывать слов. Случаи однобуквенности как художественного приёма мы рассмотрели, языковой приём тоже имеет место (например, – А? в переспросе и - Я! в переключке; центр алфавита тоже задействован; хотя однобуквенные слова редко бывают синтаксически самодостаточными). Однако при анализе латинского диалога, книги Гнедова и цикла Альчук мы имели дело с феноменом контекстной однобуквенности.

Ещё один яркий пример контекстной однобуквенности – стихотворение Алексея Кручёных из одних гласных *о е а / и е е и / а е е*, приведенное в декларации [Кручёных 1999: 44], экспериментальное по сути, являет собой список гласных начальных слов молитвы "Отче наш", и, с учётом этой преемственности, интерпретируется именно как стихотворение из букв, не составляющих слова. Тот же уровень соотношения текстов усматривает В.Ф.Марков в стихотворении Кручёных "Вселенский язык", которое восходит к "Символу веры" [Марков 2000: 108].

Тенденций, связанных с буквами, в современной поэзии как минимум три:

1) Запись текста без заглавных букв и знаков препинания, в результате чего облик текста меняется, и приоритетные визуальные точки восприятия (начало строки, имена собственные и т.п.) меняют своё местоположение с формальных (начало строки, имя

собственное) на смысловые;

2) Семиотическая разметка текста – обнажение аллитераций, рефренов, палиндромов, чужеродных элементов средствами букв, например, заглавных (самый простой пример – четверостишия Ильи Фоякова, включающие в себя палиндромические фрагменты, набранные заглавными буквами [Фояков 2002: 35]:

Что с тобой, поэт? Был ты музе брат,
А теперь ты сед, ничему не рад.
После всех утрат речь темна твоя:
«Я НЕ МУЗЕ БРАТ – СТАР, БЕЗУМЕН Я»

3) Использование латиницы для записи текста на русском языке связано с:

а) документальностью текстопорождения (стихотворение произрастает из sms-сообщения, электронного письма и т.д.) и, следовательно, дополнительным свидетельством подлинности переживания (одна из частных этой проблемы – компьютерные названия в заглавии, например "НОВЫЙ ФАЙЛ: PREDPOSLEDNEE ROJDESTVO.TXT" Александра Анашевича [Анашевич 2001]);

б) эвфемизацией, отчуждением части речевого потока (Приведу в пример систему заглавий в сборнике Натальи Романовой "Zaeblo" [Романова 2007], каковую систему также отличают фонетические экспрессы, как в латинице, так и в кириллице: "Fashyzzm", "Жылезный круг", языковая игра "Slovoblood", смешение кириллицы и латиницы "Vitëk" при "Dyadi & tyoti", и смешение русского и английского языка "Sadovoparkovaya kultura" при "Gender culture". Отмеченные приёмы распространены в современной поэзии; они характерны не только для поэтики Романовой и встречаются не только в заглавиях.)

Пожалуй, единственное действительно массовое явление в поэтическом языке, связанное с поэтикой букв, в настоящее время (хотя скорее оно лежит на границе ведения буквы и слова) – практически общепринятое у поэтов написание заглавной буквы в середине слова. Чаще всего так обозначается ударение, "*когда текст экранен*" [Чёрный 2001: 143], изредка такая запись используется в контаминированных образованиях с именами собственными, как, например, в поэме Вилли Мельникова "Фобософия": "*КазБэкон с круч своих не скачет. / Дон Дерридадьго брызжет пенкой. / Где дериЖорж Батайны прячет, / Там комисСартра рвёт за стенкой*" [Мельников 2004: 3].

Поэтика небукв в первую очередь связана с проблемой места на странице, занимаемого стихотворением. Имеющиеся в современных компьютерах способы расположения текста на странице имеют свою историю. Общепринятый левый край притяжения текста – нулевой знак в этой небольшой семиотической системе. Можно добавить, что в этом случае актуализируется то же архаическое тяготение к некоему (перво)началу, которое провоцирует начинать каждую строку с заглавной буквы.

Центровка актуализирует перетекание текста из строки в строку, своеобразное наматывание его на катушку чтения, особенно, если она усиливается междустрочными переносами. В современной поэзии она связана с именами Виктора Кривулина, центрующего многие тексты (адекватно это явление отражено в изданиях [Кривулин 1998; 2001]) и Михаила Генделева [Генделев 1995, 2003], центрующего все стихотворения. Важно отметить, что и авторское чтение этих поэтов опирается на такой способ записи текста.

Выравнивание текста по правому краю, введённое в обиход поэтом-сатириконецем Петром Потёмкиным в 1908 году [Потёмкин 1908] (вместе с частичным отказом от заглавных букв в началах строк, "если перед ней [строкой] не стоит точка" [Евстигнеева 1968: 260]) получило продолжение и развитие у имажиниста Вадима Шершеневича в поэме «Крематорий» (1918) [Шершеневич 1997: 254-276]. Это выравнивание могло бы служить для актуализации рифм (как собственно, и предполагалось Потёмкиным и Шершеневичем), однако в современной поэзии часто выглядит как вёрсточный элемент создания контраста частей произведения (как, например в [Поляков 2003]) и применяется не очень часто.

Сплошная запись текста зачастую сопряжена со знаками деления текста на строки "/" и на строфы "//", применявшимися ранее только для цитирования «в строчку» фрагментов стихотворного текста в критических и научных произведениях. Эти знаки получили активное самостоятельное значение уже отдельно от такой записи – во фрагментарных произведениях Ники Скандиаки [Скандиака 2007] или, например, в стихотворении Дарьи Базюк [Базюк 2007: 17]:

а лицо без эмоций. почти.

а если и есть, то они тонкий кастрированный сигнал неотвеченного телефона.

// больше не вздумай появляться на моём утреннем гололёде

Ещё один пример сплошной записи текста, не вполне относящийся к собственно поэтическому языку, – опыты Дениса Осокина, располагающего прозаические авторские мини-книги в особой, тяготеющей к обоим краям листа, вёрстке. Авторская интенция сохраняется как в книге [Осокин 2003], так и в публикациях в журналах «Октябрь» (№5, 9, 2005, №11, 2006) и «Знамя» (№ 4, 2002). В результате этого увеличиваются межсловные пробелы, разреживается текст. По мнению Татьяны Семьян, такой полиграфический эксперимент достаточно близок поискам Генриха Сапгира [Сапгир 2000: 128-138], Сергея Завьялова [Завьялов 2003], Станислава Львовского [Львовский 1996, 2004] и многих других поэтов, стремящихся к интонационному увеличению пробелов [Семьян 2006: 101] и превращению таких пробелов в своеобразный знак препинания, свойственный поэтической речи [Орлицкий 2002: 617]. Стихотворения Полины Андрукович визуально "размётаны" по листу бумаги разномасштабными пробелами, и это заметно даже в моностихе: "что мы делаем? мы пьём воду в дождь" [Андрукович 2004: 104].

Визуальный отступ от начала строки – разновидность увеличенного "табуляционного" пробела – семантизируется, его употребление более не связано с задачей создания

и как насмешка какая-то что ещё кто-то может 3 d pher
образовать какой-нибудь абессивный IV, II, III раеон
или комитативный падеж 3 анар

Фрагментарный "соседний столбик" используется для создания параллельного текста, диалогически связанного с первоначальным, как в некоторых стихотворениях Дмитрия Чёрного [Чёрный 2001: 114]:

Возврат от метро с Людмилой	у меня ведь там
позвонив адвокату	холодильник забит
видим тебя издали	не пропадать же: идем
в красноватом позднем смеркании	

Помимо текста в целом на странице может актуализироваться деление текста на части. Визуальный потенциал строфоидов современного стихотворения усиливается ненормативным использованием строфораздела. Ненормативность состоит, во-первых, в увеличении междустрофного интервала – вертикального пробела – в результате чего *"смысловая многоплановость текста становится зримой"* [Шубина 2006: 199].

Во-вторых, увеличенный интервал используется для сегментирования элементов, меньших, чем строфа, например, одной строки, или даже части строки, как в стихотворении Василия Чепелева [Чепелев 2004: 310]:

Меня дома с очередной попойки ждёт-волнуется мама.

Я хочу, чтобы во рту оставался честный вкус
Сигарет.
Мне очень дорог

Твой

Взгляд.
Мне крайне важен
Твой

Цвет.

В-третьих, междустрофный интервал может выступать в функции междустрочного и служить обособлению каждой строки стихотворения, замедлению чтения. Это явление мы наблюдаем в поздних авторских книгах Виктора Сосноры [Соснора 2006: 754-852]. В книге "Куда пошел? И где окно?" (1999) отдельные астрофические стихотворения напечатаны через увеличенный межстрочный интервал, что сделано для актуализации именно этих текстов в ряду остальных. "Флейта и прозаизмы" (2000) состоит из астрофических стихотворений, и все набраны через увеличенный интервал, некоторые набраны жирным; в изданиях [Соснора 2000; 2001] жирное выделение сохранено и в содержании, где текст именуется по первым строкам, в [Соснора 2006] содержание набрано без таких выделений. В книге «Двери закрываются» (2001) астрофический

текст набран через увеличенный межстрочный интервал, как и в предыдущей, но без шрифтовых выделений.

То же явление – набор астрофического текста большого объёма через увеличенный интервал – наблюдается в некоторых стихотворениях Фёдора Сваровского – "Петя и пришельцы", "Звездные войны. ч. 4. В страшном кратере" и др. [Сваровский 2007: 271, 284] (зд. и далее – №№ текстов на сайте). Однако его творчество интересно не столько этим, сколько тем, что иногда строфораздел разбивает слово, выделяя в качестве строфоида его часть:

она не вернется
домой
на ужин

никто ей не нужен

город разрушен
стоит жара
и душно

мра –

мор
сухих
фонтанов
покрыт копотью
а внутри моча

("В будущем" [Сваровский 2007: 268]), и эта часть может являть собой даже одну букву, не обособленную знаком переноса, как в стихотворении "Новый арабский фильм" [Сваровский 2007: 141]:

майор в отставке Камаль
вернулся
вокруг февраль
дождь падает перед домом на залитый бензином асфаль
т

пахнет едой

К разговору о структуре текста стоило бы добавить замечания о структуре заглавия, которое в подавляющем большинстве случаев находится на своём месте (перед текстом), однако отдельные опыты в истории поэзии указывают на другие варианты. Известны заглавия отдельных стихотворений из сборника "Эшафот" (1913) Ивана Игнатъева, находящиеся после текста (*Это называется "Метрополитен", А это "Тренировка"*) [Игнатъев 2001], также опыты Игоря Терентьева и Ильи Зданевича (1919), где заглавие находится под визуальным (шрифтовым) стихотворением, как подпись к

картине [Терентьев 2002, Зданевич 2002].

Одно из известных стихотворений Кирилла Медведева, не имеющее заглавия, начинается строками *"это стихотворение / называется / "всё плохо..."*, в содержании книги, озаглавленной по его названию, оно идёт как *"это стихотворение..."* [Медведев 2002].

Пожалуй, у Кирилла Медведева мы видим наиболее нарочитый случай визуального сокрытия заглавия, перевода читательского внимания с заглавия к собственно тексту. Тенденция сокрытия заглавия многоуровневая, выражается она

- 1) в отказе от заглавных букв в авторских версиях стихотворных заглавий;
- 2) в использовании разного рода скобок;
- 3) в помещении меж этих скобок многоточия – в стихотворениях, заглавия не имеющих.

Скобки, круглые, квадратные или угловые, в которые берётся весь текст заглавия, могут выделять текст, а могут указывать на сокрытие этого текста, позволяя интерпретировать его как один из вариантов некоей более обширной сущности. Возможно влияние на такое написание способа записи ремарок в драматическом произведении, или компьютерных команд (и тогда заглавие – просто запуск чтения текста, появляется семиотика действия).

Скобки ведут к снижению существенности букв заглавия. Второе свойство скобок проявляется не только в заглавиях – иногда в скобки заключается строка и даже несколько строк подряд, как в одном из стихотворений цикла "Стихи о зиме и лете" Юрия Цаплина [Цаплин 2007], где текст, не заключённый в скобки, появляется только к концу второй строфы: *"(затруднённая речь как-то менее непоправима) / (позабиться в себе кем-то будущим выйти она) / (хвост купирован грубо и выучка мельче видна) / (сны проточные хрип херувима) // (ошибается взрослый прибрать простотой пустоту) / (непонятные дети причинную молодость херя) / не река и не ангел, но тоже укромого зверя / часть фантомная (голос во рту)"*.

В скобках может оказываться предлог: *"медленно ищет встреча свое лицо / прикасаясь (к) сейчас теряясь во времени есть"* [Уланов 2007] или даже пустота – не пробел!: *"сколько раз менял() пол"* [Нелеш 2003], тогда скобки указывают на вариативность прочтения текста.

Роль небукв, которые мы ещё не упомянули, невозможно обобщить, поэтому просто перечислим: знаки структурирования текста: пробелы, антипробелы (слитная запись текста) и полупробелы (чаще всего дефисная запись, предполагающая пробельный и беспробельный варианты чтения текстового фрагмента), языковые и математические знаки (например, выходящие в формульность и стихотворения Андрея Сидоркина [Сидоркин 2006]), конструируемые поэтами знаки препинания (например, три

"фирменных" конечных запятых Вилли Мельникова [Мельников 1994]).

Также интересен переход от одного способа визуальной организации текста к другому – например, фрагмент текста, маркированный относительно остального текста исчезновением знаков препинания, зачастую приобретает магико-мифологическую сущность, выступая в качестве метафоры очищения и перерождения – безотносительно содержания, только благодаря ожиданию множественных вариантов истолкования смысла. Глаз ищет чудес и превращений, и само это ожидание – уже чудо.

ВЫВОДЫ.

Поэтика букв практически исчерпана футуристическими и неофутуристическими поисками, поэтика небукв развивается в настоящий момент.

В результате смешения притяжений текста к разным местам страницы и взаимодействия средств текстовой разметки получается синтетический текст, отражающий полифоническое мышление современного поэта. Иногда стихотворение визуально рассыпается для того, чтобы сложиться в уникальный, единственный, заданный автором смысл.

Признаком стихотворности в настоящий момент времени служит не метрическая организация текста – и тут дело не в том, что верлибр и гетероморфность победили метрический стих – а внешний вид стихотворения, складывающегося из букв при осмысленном участии небукв. Стихотворная речь вынуждена визуализироваться, чтобы подчеркнуть не передаваемые на слух оттенки смыслов.

НАУЧНАЯ И КРИТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Бабенко 2007: Бабенко Н.Г. Лигвопоэтика русской литературы эпохи постмодернизма. СПб., 2007.

Бодуэн де Куртене 1963: Бодуэн де Куртене И.А. Об отношении русского письма к русскому языку. // Бодуэн де Куртене И.А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. 2. М., 1963. С. 209-235.

Бодуэн де Куртене 1999: Бодуэн де Куртене И. К теории "слова как такового" и "буквы как таковой". // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 289-291.

Евстигнеева 1968: Евстигнеева Л. Журнал "Сатирикон" и поэты-сатириконцы. М., 1968.

Зубова 2000: Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2000.

Идлис 2005: Идлис Ю. Карта, компас и книга. Десять лет и девять измерений русской поэзии // День святого электромонтёра: рассказы, пьесы, статьи. М., 2005. С. 292-307.

Марков 2000: Марков В.Ф. История русского футуризма. СПб., 2000.

Орлицкий 2002: Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

Семьян 2006: Семьян Т.Ф. Визуальная организация прозаического текста. Челябинск, 2006.

Фатеева 2006: Фатеева Н.А. Открытая структура. О поэтическом языке и тексте рубежа XX-XXI веков. М., 2006.

Чёрный 2001: Чёрный Д. Методы РАдикального РЕАлизма. // Чёрный Д. Поэма-инструкция бойцам революции. Сти и другие поэмины + манифест и методы радикального реализма. М., 2001. С. 125-149.

Шубина 2006: Шубина Н.Л. Пунктуация современного русского языка. М., 2006.

СТАРАЯ ПОЭЗИЯ

Гнедов 2001: Гнедов В. Смерть искусству. Пятнадцать (15) поэм. // Поэзия русского футуризма. М., 2001. С. 392-394.

Зданевич 2002: Зданевич И. Зошна. [репринт издания 1919 г.] // АБГ. Поэтический журнал. № 4. Тбилиси, февраль 2002. С. 76.

Игнатъев 2001: Игнатъев И. Orus: 15369; Orus 80447 // Поэзия русского футуризма. М., 2001. С. 366-367.

Кручёных 1919: Кручёных А. Лакированное трико. Тифлис, 1919.

Кручёных 1999: Кручёных А. Декларация слова как такового. // Русский футуризм. М., 1999. С. 44-45.

Потёмкин 1908: Потёмкин П. Смешная любовь. СПб., 1908.

Терентьев 2002: Терентьев И. готово. [репринт издания 1919 г.] // АБГ. № 4. Тбилиси, февраль 2002. С. 96.

Шершеневич 1997: Шершеневич В. Листы имажиниста Ярославль, 1996.

СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ

Альчук 2000: Альчук А. Простейшие. // Альчук А. Словарево. М., 2000. С. 46-55.

Анашевич 2001: Анашевич А. Новый файл... // Анашевич А. Неприятное кино. М., 2001. С. 24-25.

Андрукович 2004: Андрукович П. Меньше на один голос. М.-Тверь, 2004.

Базюк 2007: Базюк Д. [цикл стихов без названия]. // Смена палитр. М., 2007. С. 13-18.

Гатина 2004: Гатина Д. [стихи 2004 г.] // <http://vernitski.narod.ru/gatina.htm>.

Генделев 1995: Генделев М. [стихи] // Поздние петербуржцы. СПб., 1995. С. 355-369.

Генделев 2003: Генделев М. Неполное собрание сочинений. М., 2003.

Завьялов 2003: Завьялов С. Эпиграфы. // Завьялов С. Мелика. М., 2003. С. 63-74.

Кривулин 1998: Кривулин В. Купание в иордани. СПб., 1998.

Кривулин 2001: Кривулин В. Стихи юбилейного года. М., 2001.

Львовский 1996: Львовский С. Белый шум. М., 1996.

Львовский 2004: Львовский С. Стихи о родине. М., 2004.

Лосев 2006: Лосев Л. Тринадцать русских. // Филологическая школа. М., 2006. С. 540.

Медведев 2002: Медведев К. это стихотворение... // Медведев К. Всё плохо. М., 2002. С.36-38.

Мельников 1994: Мельников В. In-SPE-. М., 1994.

Мельников 2004: Мельников В. Фобософия. М., 2004.

Некрасов 1991: Некрасов В. Справка. М., 1991.

Нелеш 2003: Нелеш Е. Полый // Вавилон. № 10. М., 2003. С. 78.

- Осокин 2003:** Осокин Д. Барышни тополя. М., 2003.
- Поляков 2003:** Поляков А. Фон. // Вавилон. № 10. М., 2003. С. 27-28.
- Романова 2007:** Романова Н. Zaeblo. СПб., 2007.
- Сапгир 2000:** Сапгир Г. Лето с ангелами. М., 2000.
- Сваровский 2007:** Сваровский Ф. [авторский сайт] // <http://roboteka.org>, (2007).
- Сидоркин 2006:** Сидоркин А. Non-Finito // Транслит. Поэтический альманах. СПб., 2006. С. 18-19.
- Скандиака 2007:** Скандиака Н. [12/7/2007]. М., 2007.
- Соснора 2000:** Соснора В. Флейта и прозаизмы. СПб., 2000.
- Соснора 2001:** Соснора В. Девять книг. М., 2001.
- Соснора 2006:** Соснора В. Стихотворения СПб., 2006.
- Уланов 2007:** Уланов А. Медленно ищет встреча своё лицо... // Воздух, №2, 2007. С. 134.
- Фоняков 2002:** Фоняков И. Я не стар, брат Сеня, юного догоню. СПб., 2002.
- Цаплин 2007:** Цаплин Ю. Стихи о зиме и лете. (2007) // <http://polutona.ru/?show=0401013231>
- Чепелев 2004:** Чепелев В. Встанет в восемь в чужой квартире... // Девять измерений. М., 2004. С. 309-310.
- Чёрный 2001:** Чёрный Д. Поэма-инструкция бойцам революции. М., 2001.

Юлия Идлис

(Москва, кандидат филологических наук,
поэт, критик, журналист)

ЛОКАЛЬНОЕ ТОРЖЕСТВО ЭНЦИКЛОПЕДИЗМА: КАК ПИШУТ И КАК ПИСАТЬ О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ В СМИ

Поскольку поэзия в общеинтересных СМИ существует как часть культурного поля, прежде, чем говорить собственно о поэзии, важно понять, что такое культура и из чего складывается информационное поле под этим названием.

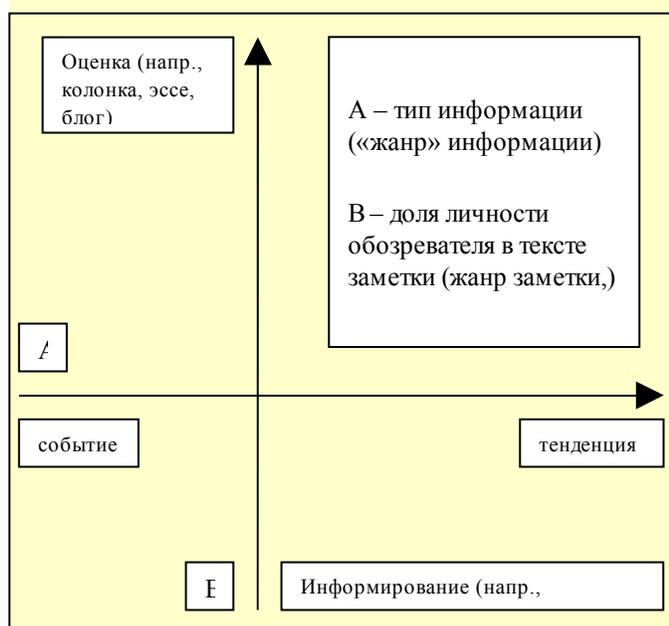
Сложность работы общеинтересных СМИ с культурой заключается в ее, культуры, «не специальности», «не профилированности». Каждый человек является субъектом и объектом современной культуры просто в силу ежеминутного контакта с ее разнообразными проявлениями, от кино и перформанса до рекламного плаката и граффити. Складывается впечатление, что адекватное восприятие и оценка различных явлений культуры, в отличие, скажем, от различных явлений экономики, не требует от человека никаких специальных знаний и умений. Каждый из нас, выходя из кинозала, может сказать, плохой или хороший фильм он только что посмотрел, не имея образования и опыта кинокритика, не говоря уже о режиссерском.

Соответственно, и писать о культуре – кажется – проще всего. Это почти единственная область журналистики, доступная абсолютно всем и каждому; сюда приходят самыми удивительными путями из самых удивительных мест. Культурным обозревателем может сделаться выпускник физтеха и филфака, юрист и экономист, человек со средним специальным, неоконченным высшим или продолженным высшим образованием в любой области, потому что написание заметки о культурном явлении задействует не полученные им где-то знания (хотя и их тоже), а присущее ему с рождения эстетическое чувство. Так считается, по крайней мере.

В каком-то смысле это так: явления культуры, особенно рассчитанные на широкую аудиторию, должны этой аудиторией «прочитываться». А «прочитав» культурное явление, почему бы о нем не написать. Однако здесь намечается перекосяк, характерный для абсолютного большинства российских общеинтересных СМИ: если с информацией в других областях – в финансах, политике, медицине и т.д. – стараются работать как с *информацией*, в области культуры информацией становится не факт, новость или цифры, а *оценка* культурного явления обозревателем. В культурном поле именно оценка является тем уникальным продуктом, который СМИ продают аудитории: не «у нас самая точная информация» (потому что ну какая может быть информация о новой книге или спектакле, кроме имен авторов и актеров?), а «у нас самые интересные/желчные/модные обозреватели, читайте, что они думают».

Это происходит потому, что культура без личности обозревателя никому не интересна: мы сами имеем вполне определенные мнения относительно всех культурных явлений, с которыми сталкиваемся, так что газетно-журнальные описания этих явлений привлекают нас не информационно, а оценочно, как возможность узнать, *что думают об этом другие люди*. Отсюда – особый способ обращения и обобщения информации о культуре в общеинтересных СМИ.

Для наглядности построим систему координат, где на горизонтальной оси располагаются разные способы подачи информации (фактически, разные типы того, что является информацией в этой конкретной области для данного конкретного СМИ), а на вертикальной – доля личности обозревателя в тексте конкретной заметки по этому поводу.



Большинство статей о культуре в общеинтересных СМИ располагаются в правом верхнем квадрате этой схемы: они стараются писать не столько о событиях, сколько о тенденциях, с выраженной оценочной позицией обозревателя¹. Проблема в том, что поэзия в такой формат описания не ложится, или почти не ложится.

Современная поэзия – очень специальный, «специализированный» объект в совсем не специализированном поле культуры. Читать стихи (как и читать *о стихах*) – большая

¹ В левом нижнем – новостные ленты, которые (во всяком случае, должны) перечислять события без всякой оценки; в правом нижнем – научная филологическая (киноведческая и т.д.) периодика, которая анализирует тенденции с максимально объективной, научной точки зрения. В левом верхнем – всевозможные тройки, десятки, двадцатки и сотни «самых-самых» (событий, людей, писателей, книг и т.д.), составляемые всевозможными редакциями.

работа, требующая соответствующего склада ума, навыков, знаний и зачастую даже особого образования и читательского кругозора; вместе с тем, считается, что читать стихи, как и прозу, может любой: ведь это те же слова. Чтение стихов еще с шестидесятнических времен было признаком интеллигентности и рафинированности, поэтому интересоваться поэзией и судить о поэзии у нас, на родине Пушкина (о чем мы не в силах забыть уже 200 лет), считает нужным каждый образованный человек.

Из-за этого о поэзии в общеинтересных СМИ пишут, в основном, любители для любителей, тогда как в нынешнем состоянии современная поэзия является, скорее, узкоспециальным объектом, интересным в первую очередь для профессионалов. Причина такой «маргинальности» современной поэзии – в том, что она долгое время существовала в замкнутом информационном пространстве: поэтические сборники с 1990-х годов издаются малыми (до 3000) тиражами в малоизвестных издательствах; толстые литературные журналы, в советское время популяризовавшие литературу, за последние 15 лет также превратились в чтение для специалистов; стандартная аудитория «сольного» поэтического вечера – около 60 человек. Получается, что о современной поэзии мало кто знает настолько, чтобы написать о ней общеинтересную статью².

Общеинтересная статья о современной поэзии пишется под формат культурных рубрик СМИ, описанный выше в схеме, для аудитории, существующей в этом формате. Формат этот, в силу своей популярности и «общего (т.е. широкого неспециального) интереса» исключает разговор о современной поэзии в терминах филологической науки. Парадокс состоит в том, что вне этих терминов современная поэзия как объект разговора неизменно усредняется, профанируется и практически не существует. Это все равно что говорить о квантовой физике на языке журнала «Мурзилка» при условии, что других доступных ресурсов, посвященных квантовой физике, нет.

Онтологически современная поэзия – полноценное явление культуры, важное, «большое», с развитыми историческими, эстетическими и даже политическими корнями. Но информационно современная поэзия как явление появилась только что, на глазах изумленных читателей общеинтересных СМИ, которым каждый раз преподносят ее как вновь открытую Америку. Парадокс, заложенный в информационном существовании современной поэзии и коренящийся в сложности и отнюдь не «общем интересе» ее языка в противовес ее «интеллигентскому» и «общеинтересному» имиджу, развивается и здесь. В современной поэзии так много всего происходит, что о ней, по сути, надо писать так же, как пишут о финансовых и политических новостях: как о событиях. Но для этого нужно, чтобы и авторы статей, и их аудитория представляла

² С научными статьями проще: специалисты по современной поэзии все-таки есть, как и специалисты по любой другой «маргинальной» области литературы – к примеру, по викторианскому детективному рассказу. Эти специалисты пишут для профессиональной публики, которая уже владеет предметом в некоторой степени, так что ей не приходится объяснять все «с самого начала». Фактически, авторы научных статей о современной поэзии и их аудитория говорят на одном языке, и язык этот (за определенными исключениями) адекватен тому специализированному и «маргинализованному» объекту исследований, который представляет собой современная поэзия в сегодняшнем информационном поле. Простыми словами, язык этот понимают единицы, как и современную поэзию.

себе, в рамках каких тенденций эти события происходят. Когда речь идет о переназначении министров, все представляют себе тенденцию или как минимум знают фамилии переназначенных, кто они и откуда. А знанием имен современных поэтов может похвастаться далеко не каждый; соответственно, авторы статей о них считают своим долгом прежде всего объяснить читателю, в какую тенденцию надо эти имена встраивать.

Так возникает довольно одиозная «тенденция» под названием «современная поэзия в СМИ». В рамках этого подхода событием становится само существование (а вернее, открытие) современной поэзии здесь и сейчас, а собственно «тенденцией» - встроенность (а вернее, встраиваемость) этого вновь открытого явления в общекультурный «мессидж» и формат издания. Так, «Русский Newsweek» пишет о современной поэзии как о моде на новинки³ (9 - 15 апреля 2007 № 15 (141)), «Ведомости. Пятница» - как о современных технологиях распространения информации⁴ (№ 9 (46) 16 марта 2007), «Новая газета» - как о плодах политического безвременья, аналогичного политическому безвременью 1920-х⁵ (15.03.2007), - т.е. о том, в каком контексте и в какой «упаковке» их аудитория привыкла потреблять культуру вообще.

Авторы заметок о современной поэзии в общеинтересных СМИ всегда пишут для аудитории, которая не знает о существовании этого явления, т.е. всегда имеют дело в «нулевым» референтным полем. Поэтому разговор о современной поэзии – явлении специальном, развитом и разнородном – всегда превращается в ликбез, как для автора статьи, так и для ее читателя. Из-за отсутствия общего у журналистов и их читателей референтного поля «современная поэзия» все статьи на эту тему изначально ущербны, в том смысле, что они не отсылают к какому-то общедоступному знанию вне текста, а как бы содержат всю имеющуюся на сегодняшний день информацию о современной поэзии. Такое локальное торжество энциклопедизма.

Отсутствие общего референтного поля диктует информационный формат, в котором разговор о современной поэзии уместен и интересен, - формат научной филологической периодики. Во всех остальных форматах разговор о современной поэзии на адекватном общеинтересном уровне невозможен, пока не сформируется некое общее знание об этом явлении – сперва у специалистов и профессионалов, затем у интересующихся, и т.д. Если признаться себе в том, что поэзия – довольно специальная область культуры, не претендующая на общий интерес и громогласное

³ «Так что сегодня в чести один поэт, а завтра - другой, про того, первого, могут больше и не вспомнить. А значит, и обзор стихов в развлекательном журнале становится так же уместен, как, например, обзор технических новинок или видеоигр» (Вера Рыклина, Варвара Бабицкая).

⁴ «В России бум поэзии: стихи теперь присылают на мобильник, печатают их на клубных флаерах, снимают на них клипы. Самое личное в литературе внезапно стало массовым и модным» (Майя Кучерская, Юлия Идлис, «Лица русской поэзии»).

⁵ «Эти поэты, так же как их великие предшественники, выживая совсем не в оранжерейных условиях, ищут способы прорваться сквозь вату времени и глухоту современников. Между прочим, происходит это здесь и сейчас. Ну а кому и что в конце концов удастся, покажет опять же время. Но мы, верю, можем ему хоть чуточку помочь...» (статья «Поэт-девочка» о Марине Бородицкой).

возвещение мировых истин, она займет свое место как объект профессионального разговора в диссертациях и специализированных журналах⁶, - так же, как существуют другие узкоспециальные культурные явления вроде фотографии, архитектуры и японского садоводства. Общий интерес к такого рода явлениям появляется по мере развития «отраслевых», специализированных СМИ, им посвященных, а также с появлением (и воспитанием) людей, которые профессионально разбираются и пишут о них. Информация всегда попадает от профессионалов к непрофессионалам, а не наоборот; поэтому развитие журналов поэзии типа «Воздуха», учреждение премий для критиков, пишущих о современной поэзии (вроде премии «Мост», учрежденной в прошлом году) и всяческое воспитание профессиональных обозревателей поэзии – вот что, в конечном счете, будет способствовать воспитанию широкой аудитории и «популяризации» современной поэзии в обществе.

⁶ В этом смысле журнал поэзии «Воздух» - эталонное издание: он заполняет важную нишу между «научными» и «популярными» журналами, посвященными литературе, и выполняет важную функцию воспитания «высокопрофессиональных» потребителей информации о современной поэзии в среде непрофессиональных (или не слишком профессиональных) читателей.

Данила Давыдов

(Москва, кандидат филологических наук,
поэт, прозаик, критик)

«ПРЯМОЕ» И «НЕПРЯМОЕ» ВЫСКАЗЫВАНИЕ

«Прямое высказывание, не прямое высказывание», -- в одном эссе Линор Горалик встречаем мы пару псевдотерминов, которые будто бы антонимичны, а на деле предстают чуть ли не тождественными. Речь в тексте о поэтике надписей на футболках, о их прямолинейности и одновременной тонкой многозначности. Но нам важен в данном случае сам рефрен, его оксюморонная суть.

«Прямое высказывание» как понятие применимо к самым разнообразным формам культуры разных эпох. Статус того, что можно назвать «прямым высказыванием» разнообразен в зависимости от типа культуры, в рамках которой данное высказывание осуществляется. Меж тем, с очевидностью, большинство представителей современного культурного, в т.ч. литературного сообщества подразумевает под «прямым высказыванием» ряд художественных практик, которые описываются через понятия авангарда (=поставангарда) либо «актуальности». Нам подобное мнение представляется отчасти узким, отчасти и вовсе не верным. Поэтому предлагаем разобраться в некоторых аспектах проблемы.

Наиболее распространенная точка зрения гласит, что «прямое высказывание» есть реакция современного художника на постмодернизм. Известен пример, приводимый Умберто Эко: «Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей "люблю тебя безумно", потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы -- прерогатива Лиала. Однако выход есть. Он должен сказать: "По выражению Лиала -- люблю тебя безумно". При этом он избегает деланной простоты и прямо показывает ей, что не имеет возможности говорить по--простому; и тем не менее он доводит до ее сведения то, что собирался довести,-- то есть что он любит ее, но что его любовь живет в эпоху утраченной простоты. Если женщина готова играть в ту же игру, она поймет, что объяснение в любви осталось объяснением в любви. Ни одному из собеседников простота не дается, оба выдерживают натиск прошлого, натиск всего до--них--сказанного, от которого уже никуда не денешься, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все--таки им удалось еще раз поговорить о любви». Эта, лояльно--ироническая по содержанию концепция поведения весьма агрессивна по форме и не могла не вызвать реакцию. Вместо постмодернистской утопии отсылки предлагается утопия «новой искренности»: влюбленный не говорит с любимой цитатами, но произносит «я тебя люблю» как будто дикарь или простак, но при этом молча подразумевает весь цитатный

касакад, и любимая тоже знает то, что подразумевает возлюбленный. Просто это такой новый хороший тон: делать вид, будто нечто произносишь впрямую. На месте голого листа и чистого крика возникает сложная, многоуровневая рефлексивная система, базирующаяся на постмодернистском методе неперенных-отсылок-к-источнику, но идущая дальше благодаря собственному криптологическому характеру.

Наиболее четко этот феномен проанализирован Дмитрием Кузьминым в известной статье «Постконцептуализм», вызвавшей несколько нездоровую реакцию части аудитории; не будем останавливаться на рассмотренной там коллизии. Заметим лишь: все варианты т.н. постконцептуализма вели и ведут (если данный феномен еще жив, конечно) к эскалации уровней рефлексии а не, так сказать, очистке буфера. Поэтика постконцептуализма как наиболее проявленного типа «прямого высказывания» в поэзии (и, отчасти, в прозе) предстает своего рода маньеризмом помтмодерна: героическое тотальное остранение концептуализма или нарочитая избыточность метареализма вызывают реакцию, которая может показаться нарочито «бедной» или даже «урощенной». Однако за этой «бедностью», этой «упрощенностью» кроются грандиозные методологические конструкции.

Иное дело – концептуализм, благодаря усилиям Пригова, Монастырского, Кабакова, некоторых других, превратился в мощнейшую аналитическую систему, машину по производству метаязыка; метареализм, менее концептуально чёткий и вообще не факт что существующий как целостная школа, также был наполнен рефлексивными текстами (от автокомментариев Жданова и Кальпиди до эссеистики Аристов, Парщикова, Сергея Соловьева). «Прямое высказывание», казалось бы, редко высказывается о себе (не будем брать в расчет редкие и маловнятные эссе Дмитрия Воденникова), хотя блоггерская практика последних лет может разрушить и эту ситуацию. Важно то, однако, что отсутствие авторефлексии не означает отсутствия объекта, который может быть отрефлектирован. Если классический постмодерн в модели Эко пользуется рефлексией второго уровня («я знаю, что ты знаешь»), то т.н. «прямое высказывание» построено на рефлексии как минимум третьего уровня («я знаю, что ты знаешь, что я знаю»), и это далеко не предел.

Между тем, возникает особый зазор между мифом о «прямом высказывании» и реальной художественной практикой, в т.ч. осуществляемой авторами, обыкновенно к движению «прямых высказывателей» причисляемыми. Появление в литературе нерасщипленного, немистифицированного «я», того, что можно назвать с полным правом не актантом и не агентом, но именно субъектом, создает ощущение новизны, кажется чем--то инновационным. Меж тем, мы сталкиваемся не более чем с реабилитацией лирического начала, которое, безусловно, никуда никогда не девалось, однако долгое время выпадало из концептуальных установок строителей эстетического сегодня. «Я», возникающее в новейшей лирике, отличается от классического лирического субъекта своей немотивированностью, онтологической случайностью, подчеркнутой частностью. Иными словами, романтический лирический герой нехарактерен для новейшей поэзии (разве что в (авто)пародийных контекстах). Однако романтический субъект лирического текста – не единственная возможная модель; был,

например, сентиментализм, при всех стилистических отличиях весьма близкий с субъектной точки зрения поэтике современного «прямого высказывания» (не случайно автор этой заметки пытался – малоудачно, как видится сейчас – в свое время описывать поэтику Воденникова, Дмитрия Соколова и Александра Анашевича как «неосентименталистскую»).

Есть и несколько иной поворот в данной теме: порой «прямое высказывание» понимается как, с позволения сказать, «прямота средств» и/или «прямота целей». Если оставить за бортом вышесказанное о концептуальной многоуровневости всякого осмысленного постпостмодернистского художественного текста, остается, тем не менее, комплекс проблем. Одной из этих проблем оказывается специфический статус звучащей, оглашаемой поэзии, подразумевающей то ли максимально открытый, эмоциональный выплеск, то ли хорошо продуманный перформативный акт, то ли попытку (заведомо обреченную на провал) объединить и то, и другое.

По словам Натальи Осиповой, «... хотелось бы обратить внимание еще на одно условие возникновения внутренней акционности поэтического высказывания – на наличие в нем антиномий, не поддающихся приведению к общему рациональному знаменателю, например, желания говорить одновременно и от имени самых возвышенных и от имени самых низменных чаяний». И далее: «... можно, предположить, что если одним из элементов этой антиномии окажутся властные притязания определенного возвышенного рода, а другим – известная культурная агрессия, находящая выражение в форме, так сказать, "прямого высказывания", то почти с непеременимостью в сочувствующей аудитории, в поле, условно говоря, "тотальной необязательности" возникнет, как своего рода санкция властных претензий, сюжет мужской солидарности известного brutального образца, которому, кстати сказать, и женщины вовсе не чужды». Этот феномен порождения искусственного поля солидарности хорошо иллюстрирует феномен слэма, в котором «прямота» фактически заслоняет «высказывание». Речь даже идет не столько о маркерах «прямоты» (абсценная лексика, переход на личности и т.д.), сколько о превращении текста в придаток к телу. Поэзия лишается сущностного начала, становясь лишь придатком к общему действию: «Слэм – это не только сцена и поэты, бьющиеся в истерике и истекающие благородным потом. Слэм – это пространство, в котором происходит действие» (А.Ульянов). Подобная эволюция произошла с изобразительным искусством: современным искусством считается, как правило, не сам объект, но его подача, презентация.

Но и здесь мы сталкиваемся с относительностью «прямоты». Игра имеет свои правила, за которые выход запрещен. Снова аналогия с современным искусством: весьма эстетически радикальная стокгольмская выставка «Интерпол» (февраль 1996) подверглась разгрому благодаря известному стороннику «прямого высказывания» в искусстве и поэзии Александру Бренеру, который объявил данный разгром художественной акцией; при этом участники выставки, все, безусловно, сторонники эстетического радикализма, были крайне недовольны. Здесь мы сталкиваемся с тем, что уровень проявленности жеста, концентрация «прямоты», может быть разной для

разных лиц, в результате чего эстетический феномен порой грозит перерасти в юридический. Акции ряда современных поэтов подчас оказываются весьма откровенными, однако в данном случае мы имеем дело не с «прямым высказыванием», но с уничтожением эстетической рамки (или перекодированием этой рамки); суть художественного сообщения от этого не меняется.

Интереснее другой поворот, при котором «прямота целей / средств» понимаются как единое целое, как именно поэтическое высказывание, а не просто жест. Вот, к примеру, высказывание Воденникова: «Если у человека есть ребенок, он никогда не будет шутить насчет детской смертности. Когда у человека *настоящий рак*, он по его поводу, конечно, будет шутить, но все--таки не так, как другие. Чуть--чуть иначе. *С большим на то основанием*. Если человек лично отвечает за свои стихи, ему, конечно, можно посоветовать пить успокоительные травки и побольше смотреть телевизор, только это ничего не изменит». Иначе говоря, «прямое высказывание» фактически становится синонимом метафизической ответственности поэта за произнесенное/написанное им. При этом критерии этой ответственности также вполне метафизичны, остаются за пределами рациональности. Воденников пишет дальше «Какие--то идиоты от литературы до сих пор талдычат о возможности или невозможности в современной поэзии прямого высказывания.

Да кроме прямого высказывания у поэзии сейчас вообще *ничего не осталось*».

Всякие критерии при таком подходе размыты. По сути дела, «прямое высказывание» становится не только плодом интерпретации, но и продуктом спекуляции и манипуляционных движений. Объявление художественного высказывания «прямым» или отказ ему в этом оказывается результатом волюнтаристических актов определенных персон. Контекст разрушается, остаются только частные поступки частных лиц (это, кстати, очень хорошо укладывается в поэтическую программу самого Воденникова). Это подход, имеющий свою давнюю историю – противостояние культуры и искусства обоюдоостро, и не только культура эксплуатирует искусство, но и искусство периодически пытается отменить культуру. Происходит возвращение к утопии «голого человека на голой земле», к утопии наивности.

В этой ситуации нельзя не обратиться к излюбленной нами теме поэтического примитива. Художник-непрофессионал, заведомо изолированный от культурной среды, если он обладает подлинным даром, вроде бы должен быть наиболее достоверным носителем «прямого высказывания». Однако этого не происходит: абсолютных изолянтов не существует, те или иные контексты воздействуют на всякого пишущего. Он не учитывает Мандельштама, Бродского, новейших поэтов, но читал в школе Пушкина и Некрасова, слышал по радио Высоцкого; у него так или иначе сформировано представление о том, как надо писать стихи. И это «как надо» обыкновенно оказывается воспроизведением мертвых канонов, а не живительным «прямым» словом «подлинного» человека, лишеного культурной шелухи.

Всякий, работавший редактором, знает, что корреляции между подлинностью

переживания и подлинностью художественного сообщения не существует. Человек может потерять сына или любимую, заболеть тем самым раком, о котором писал Воденников и т.д., но написать об этих трагических событиях абсолютно деиндивидуализированный текст, выстроенный из известных автору шаблонов. При этом это могут быть шаблоны «литературные», а могут быть – субкультурные или парафольклорные; образцы последнего рода текстов подчас оказываются шедеврами примитива, но примитивность эта – условна, «прямоты» здесь нет, а есть воспроизведение привычных механизмов языковой работы.

Если даже в низовых областях мы не можем обнаружить подлинно «прямого» слова, то что спрашивать с рафинированных представителей актуальной литературы? «Прямое высказывание» -- красивая поза, тонкая концептуальная провокация, методологический парадокс, прекрасная утопия, всё, что угодно, но только не реальный объект поэтики.

Светлана Бодрунова

(Санкт-Петербург, кандидат политических наук,
поэт, литературный деятель)

ФЕСТИВАЛЬ АКТУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ: АУДИТОРИЯ И ФОРМАТ

(тезисы доклада)

1. К 2003 году в России окончательно оформилась нормальная, поколенчески иерархизированная, поэтическая среда, существующая в целом по принципу субкультурности. Свидетельством тому -- довольно быстрое складывание поэтического поколения нынешних двадцатипятилетних, в том числе представленных и на фестивале SLOWWWO. Другим признаком зрелости среды стала, возможно, сеть так называемых региональных фестивалей актуальной поэзии в Калининграде, Нижнем Новгороде, Екатеринбурге, Кемерово и многих других городах, включая Москву и Петербург.

2. Основной чертой новых фестивалей стало нечто неуловимое под названием "формат". Формат этот, в свою очередь, определяется еще более неуловимой вещью под названием "актуальность". Актуальные авторы читают актуальные стихи... Какие элементы входят в формат фестиваля, и как на эти элементы влияет актуальность?

3. Попытка на самом простом уровне понять, что такое актуальность, приводит нас в том числе к вопросу "актуальный по отношению к кому-чему? Для кого?" Актуальный - это, этимологически, "действующий": на кого или что?

4. Фестиваль, не этимологически, но исторически, может иметь две цели: продемонстрировать новое(-ые) явление(-я) в (суб)культуре самой этой субкультуре -- некий внутренний смотр войск и/или вынести достижения этой субкультуры в более широкое культурное поле, на внешнюю аудиторию. Ясно, что разделение это условное, но ясно и то, что задачи эти могут работать на общий эффект, а могут и противоречить друг другу. То есть по вопросу "актуальность для кого?" мы имеем два типа актуальности события (актуальность для литературной среды и актуальность для аудитории), которые в своей противоречивости и помогают задать то, что сегодня называется форматом фестиваля. При сравнении, скажем, форматов фестиваля верлибра и фестиваля Дарьи Суховой, с одной стороны, и "SLOWWWA" и "Стрелки" -- с другой, мы видим: кураторы первых двух имеют целью прежде всего отразить новое в поэзии и потому в меньшей степени принимают в расчет подготовленность публики фестиваля к восприятию актуальной (=новой, неизвестной, пишущейся сегодня, потенциально влияющей на окружающее литпространство или средообразующей, инновационной, эвристичной и т. д.) поэзии. Подразумевается, что публика такого фестиваля приходит ровно за этим: послушать новое и понять, как это новое влияет на

карту поэзии, какая она есть в их головах. Это подготовленная научная и субкультурная публика. Она справится с актуальной поэзией, ей не впервой.

6. Что же происходит во втором случае, когда фест прежде всего создается для того, чтобы привезти в регион поэтов из других регионов и показать их местной аудитории и местному поэтическому сообществу? С этим масса вопросов. Во-первых, берут ли сами кураторы в расчет уровень подготовки аудитории? Должны ли они принимать публику в расчет? Думаю, что ответы будут разные.

7. Как бы там ни было, поэты с публикой сталкиваются. Собственно, ради этого всё и затевается. Какую же аудиторию мы видим сегодня на фестивалях? Опыт посещения региональных фестивалей в крупных городах России и ближнего зарубежья позволяет говорить о том, что сегодня в России существуют три типа аудиторий слушателей поэзии. Первый тип представлен одним-единственным городом: Москвой. Здесь поэтических кругов и "литературных мест" достаточно, чтобы все вместе они формировали широкую картину восприятий и предпочтений. Московский заинтересованный зритель/слушатель -- это зритель подготовленный. Второй тип публики встречается в некоторых крупных городах: Риге, Киеве, Петербурге, Екатеринбурге, Калининграде. Здесь аудитория поэзии -- в основном сами поэты и их знакомые; общее число посетителей поэтических мероприятий варьирует от 5 до 150, максимум 200 человек; на одном мероприятии редко бывает больше 40 человек, так или иначе связанных с литсредой: поэтов, редакторов, критиков, филологов. Почти все эти люди знакомы между собой, и их сообщество живет по законам закрытого клуба по интересам.

Конечно, у поэтических субкультур крупных городов свои особенные лица. В Калининграде существует публика в рамках "сотрудничества", в Екатеринбурге она делится на поэтов и "сочувствующих", в СПб имеет академический оттенок, в Киеве -- совписовско-постсоветский. Но в любом случае эту публику отличает хоть какое-то представление о той самой актуальной поэзии и интерес именно к ней, а не к абстрактным "стихам".

Третий тип аудитории -- это когда ее нет. Такова ситуация в прочих городах и весях, включая некоторые города-миллионники. Например, так было в Нижнем Новгороде. Актуальная поэтическая жизнь в таких городах складывается сегодня из работы максимум десятка поэтов, которые приобщаются к литературному процессу России исключительно через Интернет и пытаются самостоятельно организовать поэтические чтения для неподготовленной публики в библиотеках, на квартирах, в лучшем случае -- в новооткрывшихся "форматных" заведениях, повторяющих формат клубов системы "ПирОГИ". Как мы знаем, такая ситуация чревата конфликтами и недопониманием между аудиторией и поэтом/поэтами. Зритель, заинтересованный в привычном *потреблении* поэзии, сталкивается с автором и куратором, настроенными на иной, "трудовой", зрительский прием -- зритель, по их мнению, должен приложить усилия и пережить труд понимания, приобщения, отработать адекватно поэтической работе. Результат закономерно плачевен: как поэт, так и слушатель явно разочарованы

встречей. Эта модель, конечно, описывает крайнюю степень непонимания, но сейчас именно таким вот сложным путем в том же Нижнем Новгороде, а также, например, во Владивостоке, происходит фильтрация аудитории, ее формирование практически с нуля.

8. Если нарисовать шкалу подготовленности публики: научность---awareness---профанность, то вопрос куратора, собственно, в том, как далеко он готов сместиться к полюсу профанности при подготовке фестиваля (при условии, конечно, что он сам находится близко к полюсу научности) и видит ли он своей задачей сдвиг аудитории всё ближе к левому полюсу или же более важной задачей он видит работу в левой, научной, зоне.

Думаю, позиция куратора по отношению к аудитории ключевым образом влияет на главные элементы фестиваля: выбор авторов, мест и времени проведения чтений, объема и длительности фестиваля... Роль этой позиции нельзя недооценивать.

9. Поскольку, судя по публике, в регионах наблюдается всесторонний глубокий информационный вакуум по поводу современной поэзии (от школьных и вузовских программ до журналов и ТВ), то мне представляется очень важным для оценки смысла "актуальности" в случае каждого отдельного города то, что можно назвать постоянным элементом фестиваля. Сдвигка по шкале актуальности может идти в том числе через создание референтного поля для аудитории, как сказала бы Юлия Идлис. Для этого задействуются нефестивальные мощности и создаются постоянные носители фестивальной информации. Региональные кураторы пришли к этому давно и интуитивно: по следам фестивалей издаются сборники и страницы в сети, печатаются подборки, в рамках фестивалей проводятся конкурсы и т. п. Но, на мой взгляд, гораздо более эффективным средством поддержания референтного поля показали себя регулярные проекты, идущие как бы в связке с фестивалями весь год. В Калининграде это журнал "РЕЦ", сайт "Полутона", обновляемая аудио-страница "Polutona Soundpoetry". В Нижнем -- это кураторская программа Евгения Прошина -- регулярные выступления авторов (в том числе фестивальных) из других регионов, в СПб -- программа "Май зимой", возвращающая поэтов "Фестиваля СПбЛитГида" в живое литпространство. В случае наличия такой составляющей куратор(-ы) имеет(-ют) шанс доказательно продемонстрировать свое понимание актуального в поэзии и создать соответствующее референтное поле. А фестиваль имеет шанс стать некой вершиной айсберга. Думаю, что сегодня фестиваль актуальной поэзии, каким мы его знаем, без таких элементов обходиться не может. Наличие таких постоянно действующих проектов, кстати, отличает фестивали более старой формации ("Фестиваль верлибра", "Биеннале поэтов" в Москве, Фестиваль СПбЛитГида" до 2006 года от новых, претендующих на собственное понимание актуальности, а не ориентирующихся на некую общую "истинную" картину, которую надо лишь дополнять и расширять). Возможно, мы имеем дело с переходом литературной среды на новый уровень диверсификации: это уже не только разнообразие авторских поэтик, но и разнообразие кураторских стратегий, в том числе и под влиянием контакта с аудиторией.

Дмитрий Булатов

(Калининград, художник, куратор
Калининградского филиала Государственного
центра современного искусства, теоретик искусства)

*Доклад был запланирован, но по техническим причинам
не был прочитан на фестивале СЛОУУУУ-2007.*

*Лекция состоялась в Центральной городской
библиотеке им. А. П. Чехова 23 декабря 2007 года.*

ЛОГИКА ФУТУРИСТИЧЕСКОГО ЧУВСТВОВАНИЯ

Можно вообразить себе такую историю литературы, которая предстанет перед нами как история языковых ухищрений, к которым люди прибегали для того, чтобы ослабить, отринуть или, наоборот, смиренно принять то, что *всегда* было для них наваждением. А именно – исконную неадекватность языка и реальности.

Р.Барт, Лекция в Колледж де Франс, 1977.

Как показывает история XX века, каждая волна модернизации общества сопровождается повышенным вниманием представителей искусства и литературы к физической, материальной основе художественного произведения. В такие моменты интерес поэтов и художников привлекает уже не формальная сторона художественного сообщения, но – прежде всего – сам механизм функционирования информации (его физическая технология, свойства среды и т.д.). Изменение работы этого механизма каждый раз и делало возможным появление информации нового качества. Все более или менее значимые этапы в истории искусства двадцатого столетия, включая наиболее яркие авангардные «прорывы», напрямую зависели от технических изменений механизма передачи данных и от технических изменений свойств коммуникационной среды.

1. Особенности и закономерности

Мы можем перечислить целый ряд революционных течений в литературе и искусстве прошлого века – футуризм, дадаизм, сюрреализм, саунд-поэзия и флюксус и т.д. На опыте этих направлений нам известно, что различные эксперименты со словом, изображением или материалом приводят к существенному расширению границ литературы и искусства. Так, деконструкция текста неизбежно приводит к преодолению границ этого текста. Экспериментальный выход за границы текста неминуемо ведет к

необходимости преодолеть границы литературы. При этом каждое расширение границ литературы и искусства сопровождается захватом новых территорий.

Надо подчеркнуть, что экспансия литературного творчества не подразумевает возвращение к устаревшим традициям либо транслирование уже освоенных практик. Расширение границ литературы всегда предполагает овладение новыми литературными практиками. Благодаря этому литература вступает в диалог с другими видами искусств, что не только расширяет ее границы, но в дальнейшем приближает ее к понятию «совокупного произведения искусства» – Gesamtkunstwerk. [В качестве исторического примера вспомним труд Иоганна Ламберта «Новый Органон», который был написан в 1764 г. В этой работе мы находим одну из первых классификаций поэмы, созданных на различных основах: 1. собственно языковые; 2. с использованием алгебры, геометрии и др. искусственных систем; 3. жесты; 4. музыка, хореография; 5. гербовые знаки, эмблематика и церемонии.]

Образование подобных новых союзов всегда сопровождается пересмотром общих договоренностей о природе литературного творчества. В двадцатом веке экспериментальная литература продолжила свою экспансию, захватывая такие сферы, которые с традиционной точки зрения до сих пор остаются весьма далекими от литературы научно-техническими направлениями. [Вспомним хотя бы фоносоматические поэмы классиков конкретной поэзии Брайана Гайсина, Карлфридриха Клауса, Арриго Лора-Тотино или использование различной техники (магнитофона, телевидения, компьютера) Яном Sommerwillem, Уильямом Берроузом и др.] Здесь речь идет о кардинальном расширении самой компетенции литературы, тенденции к перераспределению полномочий. На мой взгляд, в этом как раз и заключается прогрессивный смысл авангардистских литературных практик: **технологически прерывая определенную культурную традицию, они продолжают ее эстетически, способствуя очередному перераспределению полномочий литературы.**

Обычно, при восприятии традиционного стихотворения не принимаются в расчет ни технические аспекты этого произведения (скажем, специфика технического устройства), ни его субъективные аспекты (например, особенности восприятия читателя). Действительно, когда мы слушаем традиционную поэму, мы не учитываем, на чем она записана (как правило, это всегда бумага). Мы также не учитываем свойства человеческого глаза или уха – буквы четкие, а речь ясная. Такие отношения между текстом и читателем всегда воспринимались как «естественные». Однако, с появлением экспериментально-поэтических произведений, которые без специальных средств невозможно было услышать (или увидеть), пришлось признать, что между текстом и читателем имеется посредник, некое техническое устройство. Это значит, что появляется интерфейс, которым можно управлять. Таким образом, естественный горизонт создания и восприятия поэмы постепенно сменился искусственным, и здесь господствующее место навсегда заняли интерфейсные технологии. Так экспериментально-поэтическая деятельность переориентировалась на развитие интерфейсных технологий, а область изучения литературного текста дополнилась

областью исследования интерфейсов. Сделаем заключение, которое впоследствии сыграет важную роль в наших рассуждениях. **Всегда, если речь заходит о выведении поэмы на уровень синтетической конструкции (т.е. обогащения ее формы за счет дополнительных междисциплинарных элементов), перед автором рано или поздно встанет вопрос о дополнительном исследовании физической технологии художественного сообщения.**

2. Первая Модернизация: Метафора

Согласно манифесту Филиппо Томмазо Маринетти «Слова на свободе» (1913), двадцатое столетие с самого начала заявило о себе как о времени «человека, помноженного на машину». Говоря о симбиозе человеческой биологии и машинерии, Маринетти отмечает не только важность этой темы среди ценностей новой поэзии, но и предпринимает попытку обобщения будущего опыта синтетического искусства. «Футуризм исходит из положения, – пишет Маринетти, – что человеческая чувствительность под влиянием научных открытий совершенно обновилась». Он предсказывает, что развитие и объединение пограничных поэзии художественных направлений приведет к «новому искусству, безмерно большему и более яркому, чем все существующие сегодня».

Для того, чтобы полнее выразить это «футуристическое чувство», Маринетти предпринимает ряд последовательных шагов. Указав на необходимость разрушения традиционного синтаксиса и правил пунктуации, поэт ставит задачу расширения семантического поля текста. Для этого Маринетти предлагает использовать широкие ассоциативные связи или, как говорит он сам, – «уровни ассоциаций различной широты охвата». Подобный поток образов получает название «беспроволочного воображения». «Воображение поэта должно связывать отдаленные вещи без направляющей нити» – полагает Маринетти. В этом случае единственным выражением «абсолютной свободы образов или аналогий» становятся несвязанные слова. Эти слова «без направляющих нитей синтаксиса и без всякой пунктуации», то есть «слова на свободе», призваны, по мнению Маринетти, отменить отжившую форму верлибра.

Еще в «Техническом манифесте» 1912 года Маринетти писал, что литература не нуждается в «зашифрованной жизни». Он имел в виду знаки, из которых состоит язык и которые по преимуществу произвольны. «Литература должна влиться в жизнь и стать неотделимой ее частью». Желая преодолеть эту «зашифрованность», Маринетти предлагает поэтическому сообществу смелее использовать в своем творчестве звукоподражания (ономатопеи). Ведь именно в звукоподражании «дистанция между словами и вещами, которые они обозначают, максимально сжимается». Таким образом, слово одновременно и называет и изображает предмет. Это нововведение с литературной точки зрения носит абсолютно революционный характер. **Потому что у звукоподражательных слов план выражения одновременно становится и планом содержания.** Когда Маринетти, называя предмет, использует звукоподражание, он тем

самым разрушает фундаментальную двойственность схемы «означающее – означаемое», а вместе с ней и всю «зашифрованность жизни».

Идея звукоподражания, изложенная Маринетти в 1913 году, не только дополнила изобразительные средства футуристической поэзии, но и вывела поэтический текст за пределы его границ. Если мы проследим за развитием футуристической поэзии, то четко зафиксируем последовательность, каким образом «абстрагируется» поэтический текст. Итак: верлибр – разрушение синтаксиса – поток образов (беспроволочное воображение) – несвязанные слова (слова на свободе) – и, наконец, звукоподражания, которые приближают читателя к области «чувствования». А именно на этом, как мы помним, и настаивал поэт.

Ранее мы отмечали, что такие изменения, делающие поэтический текст более абстрактным, в свою очередь обогащают его форму рядом дополнительных признаков. Мы также подчеркнули, что эти признаки начинают носить междисциплинарный характер. Поэтому вполне логично, что в дальнейшем Маринетти переходит к рассмотрению именно пограничных выразительных средств. В своих более поздних манифестах «Футуристическое кино» (1916), «Тактилизм» (1924), «La Radia» (1933) поэт делает важнейшую попытку проанализировать ситуацию, где сходятся на различных уровнях такие понятия как «граничное», «периферийное», и «промежуточное». Маринетти четко фиксирует наше внимание на феномене синтетической (а сегодня мы бы сказали – интермедийной) поэтической практике. По определению Маринетти, эта практика заключается во введении в ту или иную область литературы смежных понятийных рядов, их радикальном совмещении. Эта практика «мультилинейного лиризма», как называл ее Маринетти, позволяет прийти к значительному выводу. А именно – путем высвобождения понятий от привычного для них контекста, можно достигнуть уровня «в высшей степени отвечающему духу современности». В своих манифестах Маринетти неоднократно приводит образцы подобных междисциплинарных союзов. Вот они: «синтетический театр+архитектура», «слова на свободе+комбинированные шумы», «пластический динамизм+скульптура» и так далее.

Особое внимание я бы обратил на интерес Маринетти к анализу восприятия, обостренного «технологическим» путем. В манифесте «Тактилизм» (1924) поэт подробно останавливается на том, как он пришел к «развитию чувства тактильности». Маринетти пишет: «я открыл новые методы реабилитации калеки», соблюдая следующие условия: «1. носить перчатки в течение нескольких дней, чтобы мозг за это время усилил конденсацию в руках, испытывающих дефицит тактильных ощущений; 2. плавать в море под водой, стараясь тактильным способом отличить одно течение от другого и почувствовать разницу их температур».

Эти упражнения раскрыли поэту, как он говорит, понятия «плоский», «мягкий», «чувственный». Впоследствии Маринетти разместил эти понятия в известной поэтической таблице «Париж-Судан». «В графе «Судан» оказались пористое вещество, наждачная бумага, шерсть и колючая проволока» – описывает свою работу поэт. И поясняет: «Необработанные, грубые, колючие – тактильные раздражители, которые

вызывают в сознании африканские видения. В графе «Париж» остались мокрый шелк, бархат, крупные и мелкие перья». И тут же дает толкование: «мягкие, очень нежные, теплые и прохладные одновременно, искусственные, цивилизованные».

Стремление Маринетти задействовать внимание читателя, не прибегая к языковым знакам, сделало его одной из основных фигур в синестезийном искусстве. Дальнейшее усиление «футуристической чувствительности» заставляло его сконцентрироваться на исследовании материальных носителей художественного сообщения. Что Маринетти и продемонстрировал в своем манифесте «Тактилизм» 1924 года и позже, в 1932 году, когда он выпустил книгу с металлическими листами, рассчитанную на обонятельные, тепловые и осязательные ощущения.

Чрезвычайно интересно, что в это же время, совершенно независимо от Маринетти, русский поэт Алексей Чичерин проводит не менее, а может и более радикальные изыскания, посвященные «конструктивному» подходу в работе с материалом. «Конструктивизм» по Чичерину заключался – я цитирую – в «центростремительном распределении материала, сведенного в фокус, в предустановленном месте конструкции». Свою функционально-поэтическую работу Алексей Чичерин описывает следующим образом: «[поэма] «Авеки Веков», 1924 год, издание пряничное, вкусное, с обильным присутствием мяты; тема образована шоколадом; доска резана в Сергиевом посаде; печатана и печена в количестве 15 штук в Моссельпроме» А также показанных поэм: «Звонок к дворнику», «Мяжкий помол», «Трагическая», и др. – на цинке, стекле, дереве, тесте, бумаге, материи, камне.

Своим творчеством и Чичерин и Маринетти являют нам распространенный пример авангардисткой практики, согласно которому исследования начинаются с изучения неведомых до сих пор ощущений и с подавления ощущений привычных. У конструктивистов эти изыскания связаны с технологией как «принципом распределения материала» и совершенствования чувственного воздействия. В свою очередь, «Тактилизм» Маринетти уже содержит доводы в пользу того, что восприятие, обостренное технологическим путем, «раскроет массу новых чувств». Одноименный манифест объясняет, каким образом эксперименты с перчатками и подводным плаванием привели его автора к размышлениям о будущих временах «рентгеновского видения», когда человек «заглянет внутрь своего тела».

3. Вторая Модернизация: Метаморфоза

В период первого модерна (1910-30-е годы) в экспериментальной литературе четко обозначились основные линии «авангардной» работы с текстом. Первую линию можно обрисовать так – это стремление к созданию, звуковому считыванию нового языка. Хуго Балль характеризовал подобные опыты следующим образом: «Я не хочу слов, которые изобретены другими». Вторая линия эксперимента рассматривала саму **идею порождения** произведения. Не изобретение нового языка, но конструирование так

называемой «машины производства текста», как выразился позже Феликс Гваттари. Именно эта идеология, через «автоматическое письмо» сюрреалистов и техно-практики авангардных поэтов 50-70-х годов, впоследствии сыграет свою роль в формировании современных идей techno-body литературы и искусства.

Настоящий прорыв в экспериментальной поэзии, который придал творчеству новые художественные формы, принято соотносить с послевоенным расцветом течений леттризма, конкретизма, минимализма и концептуализма. Начиная с 50-х годов, эти направления выработали свою оригинальную поэтику, которая сформировалась вокруг использования новых технологических возможностей. Подобные тенденции предельно четко обнаружались, например, в области звуковой поэзии. Это произошло с того момента, когда представители авангардных литературных кругов начали широко применять электронные технологии звукозаписи – средства, недоступные поэтическому сообществу до 1950 года. Творчество Анри Шопена, Боба Коббинга, Уильяма Берроуза, Брайана Гайсина, Бернара Айдсика и многих других авторов различных саунд-поэтических школ мира расширило границы поэзии, освежив ее новыми звучаниями. Отметим, что все эти произведения были порождены исключительно в аудиальной среде. Если футуризм и дадаизм в своих фонологических изысканиях по преимуществу исходили от звукоподражания, т.е. от впечатлений, переведенных на звуковой уровень, то направления саунд-поэзии 50-70-х сделали дальнейший шаг в направлении редукции. Этот шаг заключался в создании самоценного рассосредоточенного сонорно-поэтического поля. **Именно в создании полей такого типа (сонорных, визуальных и т.д.) с целью выявления нового вида техно-телесной энергетике и заключается главная заслуга технологических средств того периода.**

О подобной энергетике неоднократно упоминали многие представители литературы конца XX века, например, американские поэты Дик Хиггинс, Эллен Цвейг, английский искусствовед Николас Цурбругг и многие другие. Особое внимание исследователей экспериментально-поэтического творчества они обращали на феномен «физической и акустической неподражаемости» ветерана французской саунд-поэзии Анри Шопена.

В истории экспериментальной литературы второй половины XX столетия Анри Шопен занимает если не ведущее, то, безусловно, одно из важнейших мест. Являясь первооткрывателем-практиком и признанным теоретиком в области альтернативной поэзии, своим творчеством Шопен определил ее развитие на многие годы вперед. Его выступления и перформансы австралийский критик Аня Вальвич сравнивает с «балетом» и называет «театром звука». Описывая энергетике выступлений Шопена, Дик Хиггинс пишет: «Этот поэт пользуется целым комплексом вокальных звуков, обработанных на нескольких уровнях, к которым во время живого перформанса добавляются голос и микрофон». В свою очередь, Эллен Цвейг высказывает мысль о том, что шопеновская оркестровка обнаруживает неожиданный напор отчасти телесной, отчасти технологической энергии, которая намного превосходит смысловую конкретику.

Говоря о подобном типе энергии, Ролан Барт видит в нем силу, простирающуюся за пределы «закона культуры». Эти исключительно авторские сферы перформанса,

полагает Барт, «можно обнаружить теоретически, но невозможно описать». Вот так, заключает он, инновационное искусство часто «рождается технологически, а порой даже эстетически», задолго до своего «теоретического рождения».

Очень интересно как сам Анри Шопен описывает ситуацию, когда он впервые столкнулся с возможностями манипулирования технологическим носителем. Он рассказывает: «Когда в начале 50-х годов я открыл для себя звукозапись, это был настоящий шок! Ведь поэзия для меня всегда существовала только в письменной форме. Я услышал запись моего голоса на пленке и тогда я сунул палец между головкой магнитофона и пленкой. Получился другой звук! Искажение! Несколько раз я вручную менял скорость воспроизведения на магнитофоне, и каждую минуту мой голос звучал по-новому». Продолжая экспериментировать со звуковой записью, Шопен пытался добиться изменения и расширения поля текста. «Между прочим, – рассказывает Шопен, – в это время я поддерживал хорошие отношения с леттристом Морисом Леметром и переписывался с Андре Бретеном». «Однако, но ни тот не другой, – добавляет поэт, – не смогли подсказать мне достаточно любопытных решений». В это время Шопен усиленно размышляет о природе, как он выражается, «искусственного посредника, который дает новые возможности для исследований». В итоге, основываясь на собственной интуиции, поэт обращает внимание на технологии одновременной магнитофонной записи. Кульминацией этого проекта стало появление знаменитой саунд-поэтической композиции Шопена «Грех Ночи» (1957 г.), состоящей из 48 наложений и записанной на шести скоростях.

В дальнейшем, работая с различными средствами звукозаписи, Анри Шопен фокусируется на возможностях микрофона. «Именно так микроскоп увеличивает наши познания крови, – рассуждает поэт, – когда-то это была просто кровь, а сейчас мы открыли для себя тысячи кровяных телец». Обратившись к работе «с микрофонами во рту, в ухе и в волосах», Шопен приходит к заключению: «Когда микрофон находится у меня во рту, я слышу одновременно пять звуков: воздуха и слюны во рту, дыхания в носу, воздуха в между зубами и дыхания в легких».

На этом экспедиции Шопена внутрь собственного тела не прекратились. В 1974 году он установил в животе крошечный микрофон и сделал открытие – тело звучит совсем как завод! Оно никогда не умолкает! По признанию Шопена, в саунд-поэзии он работал «скорее с вокальными микрочастицами, нежели со Словом в нашем его понимании». К концу 60-х годов это способствовало его переходу к особой поэтической практике. Такие поэтические произведения «более просто кодифицировалась машинами и электричеством, нежели любыми средствами письменности» и были чрезвычайно далеки от посягательств на «базовые литературные идеи».

Шопен писал, что «язык уже сам по себе совместим с компьютером. Мы не знаем только одного – пути, по которому пойдет формирование нашего языка. С одной стороны, технологии развиваются просто молниеносно. С другой, например, компьютер распознает всего около сорока фонем, а мы же владеем тысячами акустических величин. Вдобавок нам известно, что ухо не только улавливает звуки, но и само их

производит. Ничего этого не было в то время, когда я занялся саунд-поэзией, – добавляет Шопен, – ведь я начинал с самых что ни на есть базовых литературных идей. Спасибо новым технологиям, что раскрыли мне глаза на эти новые величины. Сходным же образом будущие технологии раскроют многообразие наших сенсорных возможностей – глаза, уха – и всех остальных чувств».

Как Маринетти, так и Шопен в своих теоретических работах неоднократно подчеркивали, что наиболее важные аспекты их творчества оставляют далеко позади себя поэтику традиционных произведений, жанров и направлений. Маринетти утверждал, что его «Тактилизм» не имеет «ничего общего с живописью и скульптурой». Шопен, в свою очередь, поясняет, что его радиоязыкам «нечего делать рядом с Диккенсом и Бальзаком». Отметим важную особенность. Как мы видим, между поэтическими произведениями Маринетти и Шопена отсутствует единая технологическая традиция. Однако, несмотря на это, можно отчетливо проследить эстетическую преемственность, которая формулируется и у того и другого автора как конструирование новой художественной реальности. Так, следуя намеченному Маринетти и Шопеном пути, современные поэты и художники уже проникают в новые «радиофонические» пространства. Эти пространства усиливают «колебания, производимые живыми существами» и «примеривают к неизвестным техническим средствам передачи информации свои голоса, звуки и образы».

4. Третья Модернизация: Метабола

80-90-е годы прошлого столетия мы можем охарактеризовать как период чрезвычайно быстрого распространения электронных технологий во всех областях социальной жизни. Понятно, что технологический бум не мог не сказаться на творчестве экспериментальных поэтов и художников. Если в 50-70-е годы, как мы видели, поле экспериментальной поэмы было «рассосредоточено» до состояния «микрочастиц», то уже в 80-90-е годы в его структуре происходят разительные перемены. Экспериментальная поэма стремительно превращается в единую систему, чутко реагирующую на поведение читателя, зрителя или слушателя. Это особенно видно на примере интерактивных поэтических произведений. Помимо маргинальных признаков литературы – звука, жеста, шума – здесь начинает раскрываться понятие телесной реакции, которая воплощает мечты Маринетти об «ощущении, рожденном на кончиках пальцев». Читатель (или зритель, или слушатель) перестает быть пассивным участником, лишенным возможности изменять актом чтения материальные свойства литературного произведения. **Это произведение вместе со зрителем и читателем отныне стремится образовать единую временную и телесную технологическую форму**, в которой читателю отводится все более и более активная роль.

Когда мы говорим о перспективах экспериментального творчества, мы уже сегодня можем предположить, что эти перспективы будут располагаться именно в области создания **техно-темпоральных представлений реальности**. Что это значит? Это

значит, что на смену технологиям, которые обеспечивают взаимодействие пользователя и произведения посредством органов чувств (зрения, слуха, и т.д.), должны прийти технологии, которые используют телесно-органический уровень. Здесь речь идет о целом диапазоне новых, «техно-биологических» типах кодирования (нейротехнология, генная инженерия и т.д.) и, соответственно, новых, «техно-биологических» носителях информации.

Последние достижения в области био- и генно-инженерных технологий позволяют сделать вывод, что мы стоим не только на пороге новой физики информации, но и на пороге революции в области материалов, которые обеспечивают новую техническую основу передачи данных. В настоящее время в искусстве большое внимание уделяется объединению цифровых средств с влажной биологией живых систем, которые вместе образуют новую медийную среду. Это пространство английский теоретик искусства Рой Эскотт называет «влажными технологиями» (совмещение «сухих» пикселей с «влажными» молекулами). В рамках этой среды стало возможным получение произведений, которые, с одной стороны, совмещают в себе свойства живого организма, т.е. подчиняются биологическим законам. С другой стороны эти произведения соотносятся с глубочайшей внутренней технологичностью (по сути – сделанностью) их генетической структуры.

Далее я хотел бы подробнее остановиться на примере поэтических изысканий американского автора Джо Дэвиса. Именно ему принадлежит первенство в поэтических исследованиях, посвященных «техно-биологическим» носителям информации и типам кодирования.

Именно увлечение этой темой позволило Джо Дэвису реализовать в жизни идеи Маринетти об объединении «тактильного» и «радиофонического» искусства. Того искусства, которое, по словам Маринетти, усиливает «колебания, производимые живыми существами». Все началось с забавного, как говорят специалисты, пристрастия Дэвиса к деталям, точнее – к женским половым органам... Однако, обо всем по порядку.

Работая по гранту художника при Массачусетском технологическом институте, Джо Дэвис занимался вопросами установления контакта с внеземными цивилизациями. Действительно, а чем же еще, собственно, мог заниматься поэт в МТИ? Однажды Дэвис обратил внимание на то, что запущенные в 70-х годах межпланетные зонды НАСА «Пионер» и «Вояджер» с «визитными карточками» нашего биологического вида на борту несут «некорректные» изображения человека. Джо Дэвис разглядел, что у женской фигуры на космической табличке отсутствуют внешние половые органы. Поэт решил «не вводить инопланетян в заблуждение и устранить произвол чиновников НАСА». Для этого им был придуман, с моей точки зрения, один из самых «громких» проектов в искусстве нового времени под красноречивым названием «Вагинальная поэтика». Суть этой поэтической работы, выполненной в 1986 году, сводилась к осуществлению межзвездного послания посредством передачи вагинальных сокращений в космос. Таким образом, в качестве метафоры использовалось «женское дыхание» Земли. В одной из лабораторий Института автор создал так называемый

«вагинальный детектор» – датчик, способный регистрировать произвольные и непроизвольные вагинальные сокращения женщин-волонтеров. Для участия в эксперименте в качестве добровольцев Дэвис пригласил балерин Бостонского Национального Балета. Гармонические колебания вагинальных сокращений в реальном времени сопровождались трансляцией оперных арий. Это было сделано для того, чтобы частота сокращений совпала с конкретными частотами английской речи. Филолог, принимавший участие в проекте, «забитовал» звуковой строй языка (фонемы) таким образом, чтобы их можно было отобразить в реальном времени в соответствии с вагинальным «входным сигналом». Таким образом, одновременно выходило три формы послания: 1) аналоговый сигнал, непосредственно генерированный вагинальными сокращениями балерин; 2) цифровая карта этого явления и 3) голос («фонетическая» карта вагинальных сокращений на частотах английского языка)».

В итоге, поэтическое сообщение, полученное при помощи «вагинального детектора», было транслировано через миллион ваттный Мильстонский радар МТИ в направлении 4 ближайших звездных аналога Солнца.

Подобное «радиозондирование» балерин в духе глотания Шопеном «крошечных микрофонов» показывает, какой интерес у Дэвиса вызывала способность технологий, с одной стороны – кодировать звуки и образы человеческого тела, а с другой – выдвигать альтернативы существующим стандартам кодирования.

Как известно радиолокационная волна обладает свойствами рассеивания. Поэтому, анализируя технические недостатки радиолокационной волны как информационного носителя, Джо Дэвис впервые задумался о возможностях использования биологического (бактериального) носителя поэтического сообщения. Он был очарован потенциалом расширения «футуристического чувствования» «макрокосмоса и бесконечной малости микрокосмоса», которое и вдохновило его «на первые поэтические проекты в области микробиологии».

Уже через пару месяцев, работая совместно с группой биоинженеров МТИ, поэт предпринял попытку структурного внедрения в клетку бактерии *E.coli*. Как известно, эта бактерия является постоянным обитателем кишечника человека и в то же время классическим экспериментальным объектом в области микробиологии. Следующий проект Дэвиса получил название «Микровенус». Поэт поставил своей целью «создание модельного бактериального носителя интеллектуальной информации человека». Этот проект заключался в попытке прямого введения в геном бактерии знака «Микровенус» (наподобие наложенных друг на друга букв «Y» и «I») – древнегерманской руны, обозначавшей женскую природу Земли и одновременно графического изображения гениталий, которое до сих пор отсутствовало в посланиях внеземным цивилизациям.

По замыслу автора, в результате подобного жеста все последующие поколения бактерий «уже навсегда будут нести на себе след поэтической работы», которая, в свою очередь, сможет в корне изменить свойства этих организмов. Но этот «отпечаток сознания поэта» будет существовать только в том случае, если природа воспримет этот

текст в ДНК, адаптирует либо скорректирует его и позволит ему существовать.

Обратим внимание на беспрецедентный уровень органической «интерактивности» данной работы – информация не только влияет на носитель и формирует его, но и носитель информации корректирует размещенную на нем информацию. Таким образом, Дэвис дает нам понять, что такие поэтические произведения способствуют изменению нашего восприятия окружающего, делая его шире расхожих культурных условностей. Применяемые с использованием «поэтического права» новые технологии, отмечает автор, «порождают новые идеи и модели, которые прежде были недоступны нашему сознанию в силу недоступности данного технологического формата».

Усовершенствовав в течение нескольких лет технологии ДНК-кодирования, Дэвис перешел к разработке «суперкодов», позволяющих размещать в ДНК организмов не только поэтические тексты, но и полномасштабные двухмерные изображения. Так в 1995 году, Джо Дэвис совместно с проф. Даной Бойд закодировал в ДНК лабораторной мыши карту галактики Млечного пути. По его собственному признанию на идею этого проекта его «натолкнула сказка об избалованной девочке, которая не могла найти своего счастья, пока не встретила мышку с картой мира в ушке». Подобные коды, утверждает Дэвис, являют собой следующий этап в развитии искусства и литературы. Этот период дает возможность создать, по словам Дэвиса, «карту мира, которая имеет большее соответствие оригиналу, нежели сам оригинал».

Заключение

Последнее высказывание Джо Дэвиса крайне симптоматично. Ранее мы говорили о звукоподражательных словах Маринетти и саунд-поэтических практиках Анри Шопена. И в том и другом случае план выражения произведения одновременно становился и планом его содержания. Другими словами, это была «географическая карта», цель которой заключалась в максимальном воспроизведении «местности» под названием реальность. Сегодня подобные стратегии уже стали достоянием истории экспериментальной литературы. Как мы видим, в случае Дэвиса речь не идет ни об отражении, ни о выражении реальности. Основной посыл современного автора заключается в том, что «местность» конструируется «географической картой». Другими словами мы можем сказать, что в наше время медиа играют важнейшую роль в конструировании реальности. На смену (в дополнение?) метафорической или метонимической фигурам речи приходит так называемая «метаболическая» фигура речи. По аналогии с метафорой я называю ее «метабола». Использование метаболы в искусстве выдвигает на первый план принцип динамической изменчивости и органического роста «поэтических» произведений. Именно метаболическая форма организации поэмы позволяет нам говорить о том, что она «больше соответствуют оригиналу, нежели сам оригинал».

Сегодня мы являемся свидетелями фундаментального смещения акцента в

экспериментальных искусствах. Это смещение заключается в переходе от отображения или выражения реальности к созданию нового типа материальности. Подобную материальность с учетом названных метаболических свойств можно назвать «материальной жизнеспособностью». Таким образом, мы можем сделать вывод о наступлении нового периода в искусстве и литературе. Того периода, который, учитывая логику «футуристического чувствования» представителей Первого и Второго Модерна, определит «новые подходы во взаимоотношениях с миром».

Дмитрий Булатов

ТРЕТЬЯ МОДЕРНИЗАЦИЯ

(тезисы)

1. В современном искусстве, как и в других областях деятельности, понятие инновации неразрывно связано с появлением новых соотношений между знанием и представляемой моделью, между логикой и образом, между реальностью и репрезентацией. Эти соотношения устанавливают такой знаковый режим, который либо соответствует, либо вступает в противоречие с долгосрочными тенденциями, определяющими развитие окружающей жизни на данный момент. Если новые связи настолько оптимальны, что способны выразить постоянно усложняющуюся внешнюю среду за счет меньшего их числа, но имеющих более глубокий характер – инновация принимается, обеспечивая тем самым непротиворечивость развития среды. Перефразируя известное эволюционное правило «выживает лучше приспособленное к окружающей среде», можно сказать, что в наше время «выживает то, что *оптимальнее выражает* окружающую среду». Возникает вопрос, какой тип инновационных связей сегодня точнее (но отнюдь не лучше!) выражает динамику современной среды, и в чем заключается эта оптимальность?

2. Поскольку в нашем представлении понятие среды принципиально отличается от бытия биологической природы, уточним его. Под окружающей (системной) средой мы понимаем выделенную в пространстве и времени совокупность физических и гуманитарных технологий, действующих совместно и обуславливающих современное состояние технической и социо-культурной сферы человека. Физические технологии имеют дело с физическим пространством и временем, техническими посредниками и материальными носителями, формируя материальное пространство системы – «техносферу». В свою очередь, гуманитарные технологии (или технологии управления знанием) отвечают за работу с информационными сущностями, внутренним временем и субъективными смыслами, образуя информационное пространство среды – «инфосферу». Наука, религия (или идеология) и культура с ее наиболее радикальной составляющей – современным искусством – все это является неотделимой частью инфосферы.

3. Взаимодействие физических и гуманитарных технологий обусловлено их системными задачами. Если миссия физических технологий заключается во взаимной адаптации человека с окружающим миром, то гуманитарные технологии призваны согласовывать человека с техносферой. Другими словами, можно сказать, что физические технологии создают техносферу, в то время как технологии управления знанием с одной стороны гуманизируют техносферу, приспособлявая ее к человеку, а с другой – технологизируют самого человека, делая его восприимчивым к инновационным процессам.

4. Когда мы предполагаем, что развитие системной среды зависит от сбалансированного соотношения материальных и гуманитарных технологий – мы находимся не так уж и далеко от истины. За одним исключением: в реальности этого никогда не происходит. Неравномерность развития культуры и техносферы очевидна и в действительности мощности этих пространств не совпадают. В случае хронического дисбаланса между ними противоречие разрешается эволюционным путем – например, за счет развития новой гуманитарной или новой физической технологии. *То, как это противоречие разрешается, с точки зрения обывателя и воспринимается как инновация.* Добавим, что любая рассогласованность технологий неизбежно приводит к системным кризисам, за счет которых и происходит развитие самой системы. («Всякое развитие системы происходит в той ситуации, когда она оказывается на грани катастрофы» – Джон фон Нейман)

5. Рассмотрим проблему рассогласования технологических пространств на примере кризисных периодов в области изобразительного искусства. Эта ситуация может быть интерпретирована как приближение художественной системы к одному из двух структурных пределов – «пределу бедности» и «пределу сложности».

6. «Предел бедности» (предел материальных технологий) возникает при отсутствии или недостаточной развитости принципиально необходимой в данный момент существования системы «материальной» технологии. Этот предел представляет собой то крайнее состояние, при котором гуманитарные технологии теряют системную связность. В этом отношении невольно вспоминаются идеи Уильяма Морриса о необходимости возврата к средневековым техникам ремесла и стилевое направление «Art & Crafts», возникшее на рубеже 1880-90-х годов. Тогда наблюдался аналогичный процесс – на фоне бурных индустриальных преобразований в обществе искусство сводилось к ремеслу, а разработка техники исполнения в угоду рынку роскоши превалировала над разработкой идеей. Частично все это нивелировалось осознанием некой социальной значимости художника и произведения искусства. Однако история, и в том числе история искусства, однозначно утверждает: всякое художественное направление, достигшее своего структурного предела и не совершившее перехода к следующей фазе посредством ряда инноваций, историей размонтируется. Радикальный пример подобного демонтажа был продемонстрирован в конце XIX века французским салонным искусством наряду с заменой его в культурном архиве параллельно работавшими импрессионистами.

7. В наши дни с демонстрацией подобного «предела бедности» можно встретиться там, где художники начинают следовать масс-медийным стратегиям производства изображений. Эти стратегии подразумевают, что для того, чтобы эффективно распространяться и циркулировать в кругах коммерческого искусства, произведения и образы должны быть «легко узнаваемы» как можно большим количеством людей. С

одной стороны это вынуждает художников быть предельно тавтологичными, а с другой – чрезвычайно повышает уровень продаж. Поэтому неудивительно, что «предел бедности», представляя собой давно утратившие инновационность смысловые поля, маркируется при этом, как правило, исключительными ценами на произведения искусства. Переадресация художественных работ на территорию масс-медиа означает их функционирование уже по законам моды, которые исключают проведение какого-либо аналитического сравнения. «Стоимость растет тогда, когда отсутствует суждение о ней. Ныне мы присутствуем при экстазе ценности», – так характеризует Бодрийяр не способное выйти за свои пределы и вращающееся вокруг своей оси масс-медийное искусство сегодняшнего дня.

8. При дефиците или неразвитости принципиально необходимой «гуманитарной технологии», в свою очередь, возникает «предел сложности». Он представляет собой ту степень структурной переизбыточности системы, при которой ее связность резко падает, а совокупность «физических» технологий теряет системные свойства. В этом случае культура уже не успевает адаптировать к человеку возникающие технические новшества, и техническая периферия начинает развиваться хаотическим образом. Для устранения подобного рассогласования человека и техносферы требуется усиление гуманитарных технологий и возвращение принципа соответствия с технологиями физическими.

9. Надо признать, что периодически возникающие «пределы сложности» максимально способствуют проведению процедур интерпретации (если не понуждают к ним), под которыми обычно понимается построение работоспособных моделей. С этих моделей, свидетельствующих о стремлении человека овладеть моделируемыми явлениями, то есть понять их структуру и строение, обычно и начиналось уточнение получаемых знаний. В дальнейшем созданные модели начинали порождать новые смыслы и толкования, новые приемы исследований, бывшие прежде неприемлемыми или просто непостижимыми одним только воображением, и, в конечном счете, новые модели. Таким образом в психике людей создается прочная гуманитарная основа, которая позволяет работать с новыми сущностями, гармонизируя человека, вовлекая его в социальную и индустриальную среду, в техносферу и тем самым изменяя его жизнь. Заметим, что темы «способствования» и «понуждения» являются исключительно актуальными в контексте исследований влияния технологий на свободу человека. «Невозможно найти длительный компромисс между технологией и свободой, потому что технология намного более мощная социальная сила, которая непрерывно посягает на свободу человека» – Теодор Качински.

10. История искусства являет нам целый ряд примеров художественных направлений, возникших в условиях «пределов сложности» и все они так или иначе были связаны с процессами модернизации (т.е. с процессами структурных изменений среды). В подобные переломные моменты художники каждый раз были вынуждены уделять

особое внимание материальной основе визуальной репрезентации. Их интерес привлекали не только и не столько конструкция и композиция (формальная сторона) предметно-изобразительного знака, сколько собственно технический механизм функционирования изображения (его физическая технология). Именно изменение его (механизма) работы всегда делало возможным появление новой физики изображения, другими словами, новых моделей, порождающих новые смыслы и толкования структурной переизбыточности системы. И модернистское искусство, явившееся реакцией на машинную промышленную революцию, и искусство второй модернизации (постмодерн), порожденное постиндустриальной компьютерно-информационной революцией, в равной степени напрямую зависели от технических изменений в работе механизма изображения. Каждый подобный фазовый переход представлял собой системную катастрофу для всего искусства, поскольку все его функции теряли при этом либо *непрерывность* либо *дифференцируемость*. Это значит, что новые художественные произведения, с одной стороны, продолжая культурную традицию с эстетической стороны, прерывали ее технологически, а с другой – способствовали образованию новых междисциплинарных связей и соотношений.

11. Необходимо отметить: главным признаком, свидетельствующим о завершении определенного исторического периода, является возникновение мощных тенденций перехода системы на более сложный уровень, тенденций, в принципе несовместимых с основными структурами этого периода. Встраивание этих трендов в реальность неизменно вызывает системную катастрофу с последующим переходом всей среды к новой фазе развития.

12. Все эти характеристики применимы к нынешнему состоянию технической и социокультурной сферы человека. Введем определение: под Третьей модернизацией нами понимается очередной этап в становлении социально-экономического и культурного проекта модерна, который формируется в условиях *радикализации* и *избыточности* технологического и научного прогресса. В настоящее время процесс Третьей модернизации обеспечивается сразу двумя долгосрочными тенденциями, в равной мере являющимися собой структурную революцию как в социально-экономической области, так и в области психофизической организации человека.

13. Во-первых, это продолжающаяся революция в информатике, позволяющая уже сейчас оперировать громадными массивами данных и выдвинувшая на первое место интеллектуальное производство, что приводит к чрезвычайно быстрому и постоянному обновлению техносферы, а также «мгновенной», с точки зрения обыденного сознания, смене социальных и экономических конфигураций. Радикализация, характеризующая этот процесс, хорошо иллюстрируются не только приложениями закона Мура об экспоненциальном росте вычислительных мощностей, но и сменой технологических парадигм, обеспечивающих его. Перечень таких парадигм на примере пяти поколений счетных устройств приводит Рэй Курцвайль: электромеханика, релейная техника,

электронные лампы, транзисторы, интегральные схемы. Каждый раз, когда очередная парадигма вырабатывала свой потенциал, ей на смену приходила другая, начиная с того места, где выдыхалась ее предшественница. Так, если в начале XX века человечество удваивало вычислительные мощности каждые три года, то в начале XXI века оно удваивает их ежегодно. Уровнем избыточности в этой области (а также в целом ряде других областей) можно назвать переход к нанотехнологиям, оперирующим принципиально новыми свойствами структур, которые находятся на грани слияния между наименьшими из сделанных человеком устройств и наибольшими молекулами живых организмов.

14. Во-вторых, это революция в биологии, порождающая методами биомедицинских технологий (генная инженерия, имплантология, инженерия стволовых клеток, клонирование и т.д.) пластичность самого вида «человека разумного». Эволюционный потенциал, заложенный в этом тренде, обеспечивает не только отрыв современного человека от некоторых присущих ему изначально биологических свойств, но и приобретение им качеств «нечеловеческого» характера и, как следствие, – изменение самого антропоморфного облика цивилизации. Эта тенденция радикализуется за счет практического освоения человеком перехода от про-креативной позиции в порождении себе подобных (и других живых существ), в которой еще сохранялась зона игры стихийных сил природы, к рационально контролируемому технобиологическому производству. Что касается избыточности этого тренда, то ее можно охарактеризовать не только через возрастание скорости эволюции технобиологических особей, минующих естественный отбор в экосистеме, но и через «качественное» изменение самого понятия эволюции. «Новая» биология будет вынуждена оценивать развитие новых сущностей по их экономическому, а не эволюционному успеху.

15. Несмотря на неизбежный в эволюционном плане и «позитивный» в плане историческом характер начинающегося ароморфоза (т.е. перехода системы на более сложный уровень), оба этих долгосрочных тренда, и информационный и биологический, в равной степени являются катастрофическими. Хотя бы потому, что с позиции того же «обыденного» сознания несут практическую системную новизну, несовместимую с реалиями вчерашнего дня. Для устранения подобного дисбаланса система нуждается в усилении гуманитарных технологий, которое, как мы уже отмечали, сопровождается активным моделированием теряющих системные свойства технологий физических.

16. Именно в качестве таких моделей в области современного искусства и появляются художественные произведения, полученные при помощи биомедицинских и информационных технологий <<http://ncca-kaliningrad.ru/doktrina/>>. Для того чтобы охарактеризовать их, воспользуемся следующим «стилевым» определением. *Под Третьим модерном мы понимаем совокупное название художественных тенденций, в которых провозглашаются новые конструктивные подходы, уплотняющие качественные и количественные характеристики артефактов посредством*

организации, моделирования или учета влияния метаболических процессов. В биологии под метаболизмом, как известно, подразумевается обмен веществом, энергией и информацией. Когда мы отмечаем, что главным системным требованием Третьего модерна является метаболизм художественных произведений, мы тем самым говорим о необходимости обеспечения овеществленных артефактов свойствами роста, изменчивости, автосохранения и репродуктивности. Все эти качества метабол помогают перейти от наблюдения дискретных объектов в дискретном пространстве к описанию материализованных динамических систем в пространстве отношений.

17. Обратим внимание на фундаментальное отличие технобиологических произведений от биологических организмов. Основным критерием, по которому мы выделяем биологический организм, является наличие у него информации о самовоспроизводстве, существующей в генотипе неотделимо от особи. Как известно, это позволяет биологическим организмам эволюционировать с низкой скоростью, которая задается «слепым» характером межвидового информационного (естественного) отбора. Характер отбора в данном случае определяется отсутствием разумного агента, а его скорость задается физической неотделимостью генотипа (информацией о виде) от особи.

18. Технобиологическое произведение сочетает в себе признаки, как живого организма, так и технического изделия. Это означает, что с одной стороны произведение обладает информацией о самовоспроизводстве, заложенной в его генотипе, а с другой – имеет «генетическую» информацию, которая физически от него отделена и существует в виде документа. Совокупность этих свойств подразумевает собой многомерность и междисциплинарность художественных подходов, которые ранее, в контексте предыдущих этапов истории искусства, были попросту невозможны. Взаимодействие с *живым как техническим* (вариативность) позволяет осуществлять элементарный акт отбора изделия на уровне документации (на информационном уровне без физического воплощения). Работа с *техническим как с живым* (ответственность) формирует определенное морально-этическое отношение к технологической особи, приспособлявая человека к ней, как к живой сущности. Наконец, *интерпретационная работа* (причастность) заключается во встраивании этой сущности в определенную социальную конструкцию посредством рассказа о происхождении сотворенной автором «жизни».

19. Парадоксальное сочетание технобиологическим произведением свойств живого организма и технического объекта заставляет нас сделать, по меньшей мере, следующие выводы:

– более не имеет смысла противопоставлять понятия «искусственной» и «естественной» жизни, равно как и добиваться дальнейшего совмещения жизни и искусства. С появлением целого ряда технобиологических произведений <[Журнал "РЕЦ", № 48, январь 2008](http://ncca-</p></div><div data-bbox=)

kaliningrad.ru/biomediale/> этим разговорам дан обратный отсчет. Как высказался Дэвид Кремерс, «от манипуляции более или менее неодушевленными предметами, мы перешли к порождению более или менее живых организмов».

– поскольку технология, вживленная в органику по принципу симбиоза, рождает новый вид эволюционного синтеза, технобиологические креатуры больше не обязаны ни «отражать» ни «репрезентировать» жизнь. Единственное, что им остается, это участвовать наравне с нами в ее стремительном круговороте.

– нам предстоит научиться воспринимать технобиологические произведения «текуче». Это значит, что различия между подлинностью и поддельностью, реальностью и виртуальностью теперь будут носить импульсный характер и зависеть только от нас. Таким образом, мы оказываемся в ситуации сложной и непрерывающейся игры, где локализируются новые соотношения мобильности в присвоении и изъятии дара подлинности, а стало быть, и дара существования.

Автор выражает благодарность Калининградскому филиалу ГЦСИ за информационную поддержку (<http://ncca-kaliningrad.ru/>).

Юкка Маллинен

(Хельсинки, поэт, переводчик,
литературный деятель)

РУССКАЯ И ФИНСКАЯ СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ -- ОБЩИЕ ЗАДАЧИ?

(тезисы доклада, публикуется в авторской редакции)

Поэт Теему Маннинен писал недавно в журнале "Tuli & Savu": "Так как поэзия является самым личностным из видов искусства, поэзия всегда является искусством политическим". В Финляндии сегодня критикуют современную поэзию из-за того, что поэты не умеют обрабатывать политическое. В поэтических дискуссиях доминирует какая-то самоцензура -- боязнь перед политическим наивизмом, опасение, что попадешь в позицию проповедника. Поэт боится, что он потеряет свою связь с публикой, окажется в позиции проповедующего наивно-нарциссически свои личные убеждения. Так, "общественное" сегодня в Финляндии ассоциируется с антиинтеллектуальной поэзией, в которой доминирует образ богемного битника, рассчитывающего на широкие читательские симпатии не своими текстами, а своей персоной, вызывающим поведением. В этот образ-миф входит догматический проповедник. Все общественное ощущается как интеллектуально сомнительное и эстетически неискреннее или даже как гонка за широкой аудиторией, отмечает Теему Маннинен. А авангардной поэзии достается немногочисленная публика, "гетто" -- она ищет эстетического совершенства, в котором поэт исчезает за своими текстами.

Тем не менее, самое актуальное у нас сегодня - это так называемая поэзия "Language school". В центре этой американской современной поэтической школы "Language" -- языковой эксперимент и экспликация власти языка, клише, лингвистических стереотипов. Это движение оказывает сейчас большое влияние на поэзию в Финляндии (журнал "Tuli & Savu") и Швеции (журнал "OEI"), так как есть ощущение, что оно освобождает от сентиментальности, клишированности и стереотипности нашу литературу.

Оказывается, за этим американским движением таится сильное личное политическое убеждение. Языковая поэзия обращает наше внимание на форму и старается деконструировать соотношение автора, текста и мира, которое наивно принимают как непрозрачное. За этим языковым экспериментом-стремлением стоят не ирония или игра в бисер, а желание выразить нечто подлинно личностное.

За языковой школой стоит образ крупного левого философа Фредрика Джеймсона (Fredric Jameson, род. в 1934, марксист, литературный критик, исследователь постмодернизма; в 1960-х гг. занимался марксистской теорией литературы; доказывал идеологическую связь позднего капитализма и постмодернизма) . Деконструкция и

критика языка являются для него критикой цивилизации, которая порождает клишированные, репрессивные языковые практики. И пользование языком регламентируется обществом, таким образом, "Language Poetry" является прямой критикой контролирующего язык капитализма.

Почему читают стихи? Это -- общественный вопрос, который сегодня самым острым образом поднимают стихи, играющие языком.

Политичность стихотворения -- это именно вопрос формы, если форму понять как сложное самовыражение личности. Поэт является наиболее политизированным тогда, когда он выражает себя наиболее искренне. Это означает жестокий и беспощадный бунт против клише -- по клише достаточно сослаться на Евтушенко или Вознесенского.

Поэт Юхани Ютсиярви (Juhani Joutsijärvi) пишет, что поэт не должен признавать границы выражения, а, наоборот, расширять языковое пространство.

Повествование не тождественно переживанию, тем не менее, рассказ не порождает ложь, а лишь кодирует отношения между действительностью, памятью и выражением, не сводимые лишь к разрывам.

Власти, в частности, литературные стремятся авторитарно определить язык, установить его границы, чтобы сохранить доминирующие позиции за определенным мировоззрением. Процесс сигнификации можно остановить только в закрытом пространстве, в виде консерванта. Власть управляет людьми, диктуя социальные границы языку, пространству и времени. А настоящие, искренние и свободные выражения текут, колеблются как непрерывная цепь вопросов. Когда учитывается живая и неуправляемая природа языка, меняется и отношение человека к себе и другим -- в сторону большей свободы.

Неограниченный творческий поступок освобождает -- уже чисто физически. Телу больно терять свои напряжения, встретить узлы и замки своего сознания.

Меняя точку зрения, тему и стиль, можно обмануть конформного читателя и его морализаторские и эстетические ожидания, поддразнить его -- разрушить общепринятые способы чтения. Таким образом, предлагаются новые возможности и новое пространство новым чувствам, новым материалам для обработки жизни и значения.

У нас всех есть внутри себя некий рассказ "Я-Мы" и рассказ "Мы-Они". У господствующей группы они есть нечто смешное, незначительное, не важное, но для репрессированной социальной группы это представляет угрозу ее аутентичной идентичности.

Поэтическая политика возникает, когда личностные мотивы переплетаются с способностью обрабатывать энергию, идентичность, знания и чувства, идеи и

ощущения так, что возникает значимый ответ миру.

Думаю, в России сегодня вопрошают о значении поэзии подобным же образом. По моим наблюдениям, при встречах молодые питерские и финские поэты говорят о том же, на том же языке. К этому вызову, задаче новой искренности, языковому вопросу и языковой точности и достоверности ответили, на мой взгляд, самым адекватным образом новые питерцы: Аркадий Драгомощенко, Александр Скидан, Сергей Завьялов, Дарья Суховой.

Анна Кузнецова отметила, что современная поэтическая молодежь воспитана на языковых играх серебрянного века. А начало XX века несло в себе, несомненно, определенные имперские лейтмотивы. Анна Ахматова отрицала эту легкость, игру. Она говорила в старости, после опыта 30-40-х годов, что поэзия оказалась значительно более серьезным делом, чем предполагалось во времена ее молодости.

Сборник "Стихи из Петербурга: XXI век" ссылается в своем предисловии на мутность, невнятность, скользкость, непрозрачность эпохи -- это, несомненно, параллель к поискам молодой финской и шведской поэзии -- поискам искренней, свободной речи.

Михаил Айзенберг также предполагает прикосновение политического, когда говорит: "Язык жив, когда определенный "обмен инновациями" между действительностью и сознанием идет без разрывов, и новая действительность разрешается - получает разрешение -- в языке".

О деконструкции всех клише и стереотипов говорит Игорь Вишневский: "Тогда пора думать о значении каждого и всех единиц, составляющих поэтическое высказывание, то есть об этимологии". Но этимология как раз и означает раскрытие первоисточника, обнажение риторических приемов. Она стоит в центре деконструкции, языковой поэзии: условность, репрессивность речи проблематизируется ими.

Также Тамара Буковская говорит в журнале АКТ: "Стихотворение раскрывает несовершенство автора и письма, диссонанс, дремучий разрыв. Отсюда возникает другой способ читать - собственный аутентичный язык, то есть искренность, аутентичность".

Одно из самых важных задач культуры в Скандинавии -- освобождение от узкого европоцентризма. В России постколониальный поэтический проект Сергея Завьялова работает в том же направлении. У него скрытым, потаенным подсознанием России является финно-угорское.

Но еще более вызывающее явление -- это возникший в Центральной Азии жизненный образ полукровок и полуязыка, о котором говорит Санджар Янышев: этот пиджин-рашен бросает вызов закрытой, иерархичной европеистичности России. Ферганская школа и, в частности, Шамшад Абдуллаев реализуют в поэзии деперсонализацию и имперсонализацию вполне в духе поэзии "Language". Они отказываются от

императивов великой поэзии и уходят от ловушки структурирующего мир "общего разума", великих истин, "великой культуры". Ташкентская школа, наоборот, оркестрирует вавилонскую языковую смесь, в которой узбекская фонетика, восточная языковая импровизация и тюркский синтаксис создают, как, например, у Тубхат Афлатуни, "великое отчуждение" в русском языке.