

Инна Булкина

## Статьи о поэтах для «Словаря новейшей поэзии»

Сергей Гандлевский

Небольшой корпус написанного Г. на порядок уступает объему порожденных им рефлексий, при этом характерен интерес к нему не столько даже литературной критики, сколько академической филологии. В целом, коль скоро «малописание» Г. («два-три стихотворения в год») стало частью его биографической легенды, заметим, что он в принципе рассматривает поэзию как интенсивный (не экстенсивный) способ освоения языка и действительности.

Г. начинал вместе с поэтами «Московского времени», которые, по его признанию, в своем отталкивании от «разрешенной» советской хрестоматии «ориентировались главным образом на акмеистов: чтобы наша лирика была не водянистой и расплывчатой, а достаточно образной. Возможно, риск был тот, что иногда получалось ходульно: в погоне за красивыми стихами мы просматривали сильно изменившуюся живую речь»<sup>1</sup>. Вся последующая эволюция Г., его творческая история определяются этим уходом от «ходульности», от инерции поэтического языка с его «красивостью», с его приподнятостью и обаянием «поэтичности». В этом смысле внутри самого «Московского времени» Г. оказался антиподом Кенжеева.

Знаменательно, что в биографии Г. было две литературные группы: после «Московского времени» он сблизился с поэтами «Альманаха» (Пригов, Айзенберг, Кибирев, Рубинштейн). И если «Московское время» обращалось к традиции и высокой норме, то авторы «Альманаха» в большинстве своем занимались совершенно другими вещами: остранили, деконструировали и обесмысливали язык традиционной поэзии с его привычными формулами, разрушали нормативность как таковую. Г. был и с теми, и с другими, но, по сути, — ни с теми, ни с другими. Поэтов «Московского времени» объединяло ощущение высокой ценности русского Серебряного века; притом у каждого он был свой, и для Г., как теперь очевидно, главным поэтом там был Ходасевич. С поэтами «Альманаха» его если что и роднило, то некий прием, игра, сброс из высокой цитаты в уличное просторечие, как в известных его стихах про «аптеку, улицу, фонарь / под глазом бабы»<sup>2</sup>. Но и здесь оказалось, что ему гораздо ближе Лев Лосев, нежели Дмитрий Александрович Пригов. Он всякий раз строит свой прием на столкновении между инерцией языка и привычками речи, между поэтической метафизикой и уличным «диаматом», между «недоноском» Баратынского и «недобитком» из советского газетного фельетона.

С Ходасевичем лирику Г. роднит и соединение высокой метафизики с розановским «частным смыслом», «записной книжкой» (см., например, наш

1 «Нейтральная территория. Позиция 201» с Сергеем Гандлевским // [http://www.litkarta.ru/dossier/gandlevskiy-kostyukov-itskovich/dossier\\_954/](http://www.litkarta.ru/dossier/gandlevskiy-kostyukov-itskovich/dossier_954/)

2 См.: Зорин А. «Альманах» — взгляд из зала // Личное дело №. М., 1991. С. 246—271.

разбор стихотворения «Когда я жил на этом свете...»<sup>3</sup>) и некий жест, «художественная пластика», предполагающая «мучительную гримасу нелюбви к себе, неловкости собственного существования»<sup>4</sup>, позиция отстраненного, потустороннего наблюдателя.

Уже в первых сборниках («Рассказ» и «Праздник») обращает на себя внимание камерная «голландская» оптика и густонаселенность пейзажа, городского и коммунального; в плане «природы» он скуп и условен, чаще это промзона: автобаза, железнодорожный разъезд, «платформа на третьем пути». Герои — пестрые обитатели улицы Орджоникидзержинского, представленные во всех подробностях амуниции и в непредумышленных мизансценах праздничных застолий. Порой они следуют эпическими «вереницами», где автор (лирический субъект), как ему и положено, где-то сбоку в полуанфас: «Величанский, Сопроводский, Гандлевский, Шаззо — / Часовые строительного управления». И всякий раз возникает ощущение его неуместности в этом пейзаже, намеренной попытки устраниваться, выйти из игры («И жизнь моя была б ничуть не хуже, не будь она моя...»). Отчасти с этой навязчивой попыткой «уйти от себя», выключить собственное «я» из поэтической грамматики в том числе, связана известная идея «инфинитивной поэзии», тоже так или иначе имеющая отношение к Г.<sup>5</sup>

На уровне художественного приема и в своих отношениях с метрикой Г. декларирует все то же самоограничение («слишком красивая для меня»), — ср.: «Существуют какие-то личные предрассудки. Например, у меня практически нет амфибрахия. Почему-то я вбил себе в голову, что у меня этим размером написать не получится. Или я настороженно отношусь к пятистопному ямбу, потому что это апробированно красивый размер. Или меня раздражает, когда меня часто сносит в анапест, потому что это тоже эффектный размер. В хороших стихах размер должен раствориться до неузнаваемости»<sup>6</sup>. Г., в самом деле, стремится «растворить» размер в разговорной интонации, отсюда тяготение к ударению на последнем слоге стопы, ритмические сбои и переносы.

В поэтическом мире Г. и в его словаре очень многое определяют эстетика и язык 1970-х. Здесь и «кухонное» открытие экзистенциализма и, в конечном счете, сознательный уход от него («Никто — ни Кьеркегор, ни Бубер — / Не объяснит мне, для чего...», ср. у А. Цветкова: «Я в руки брал то Гуссерля, то Канта, / И пел с листа. И ты была со мной»), и невероятно важные в искусстве тех лет «малые голландцы». Переведенные в элегическую топику статичные брейгелевские ландшафты, растиражированные в кино и в стихах «охотники на снегу» приобретают ключевой смысл и отзываются в названии главного его собрания («Найти охотника»): «Помнишь картину? Охотники лес покидают. / Жмутся собаки к ногам. Вечереет. Февраль. / Там в городишке и знать, вероятно, не знают / Всех приключений. Нам нравилась эта печаль».

Эти живописные аналогии приводят к другого рода традиции: открытие камерной голландской живописи произошло не в 1970-е. Оно сопровождало в свое время литературу сентиментализма, создание поэзии «частного чело-

3 Булкина И. «В иную скверную полночь...» // Новое литературное обозрение. 2015. № 134.

4 Кузьмин Д. О нелюбви и неловкости // Дружба народов. 2002. № 8.

5 Жолковский А. К проблеме инфинитивной поэзии (Об интертекстуальном фоне «Устроиться на автобазу» С. Гандлевского) // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2002. Т. 61. № 1.

6 Гандлевский С. Конспект // Вопросы литературы. 2000. № 5.

века» с его приоритетом чувства и апологией «среднего стиля». Не случайно свой «способ поэтического мировосприятия» Г. назвал «критическим сентиментализмом», одноименный «манифест» определяет его эссеистическую книгу «Поэтическая кухня».

Все три прозаические книги Г. — повесть («Трепанация черепа»), роман («НРЗБ») и «беглые мемуары» («Бездумное былое») — разные версии «фиктивной» автобиографии. В каждом случае это рассказ про себя и «про всю среду, с которой я имел в виду...», при этом прием остранения, собственно оптика, схожи с «голландскими пейзажами» стихотворений. Отдельно имеет смысл говорить о «НРЗБ» как о фабульной структуре: это альтернативная история литературы, это история неудачника и это поколенческая история, — рассказ о «неразборчивом» времени, о любви, соперничестве и предательстве, с кольцевой композицией, красивой, как шахматная задача, с «роковыми» мотивами, отсылающими к классическому авантюрному роману (пистолет, дуэль, утерянная и найденная рукопись), с набоковскими ключами, наконец. Главного героя, написанного с привычной для Г. «нелюбовью», звать Лев Криворотов, он отчасти напоминает своего запутавшегося тезку из «Пушкинского Дома» А. Битова. А «гениальный поэт» Чиграшов, создатель собственного, отчасти пародического, культа, без конца рассказывающий о себе романтические легенды à la граф де ла Фер, — сознательный антипод Г.

### *Книги Сергея Гандлевского*

*Стихи:* Рассказ. М.: Московский рабочий, 1989; Праздник. СПб.: Пушкинский фонд, 1995; Конспект. СПб.: Пушкинский фонд, 1999; Порядок слов: избранное. Екатеринбург: У-Фактория, 2000; Двадцать девять стихотворений. Новосибирск: Артель «Напрасный труд», 2001; Найти охотника. Стихотворения, рецензии, эссе. СПб.: Пушкинский фонд, 2002; Некоторые стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 2008; Опыты в стихах. М.: Захаров, 2008; Стихотворения. М.: Corpus, 2012; За 60: стихотворения. Киев: Laugus, 2014; Ржавчина и желтизна. М.: Время, 2017; Счастливая ошибка: стихи и эссе о стихах. М.: Corpus; АСТ, 2018.

*Проза:* Трепанация черепа: повесть. СПб.: Пушкинский фонд, 1996; НРЗБ: роман. М.: Иностранка, 2002; Опыты в прозе: сборник (повесть «Трепанация черепа», роман «<НРЗБ>», избранные эссе). М.: Захаров, 2007; Бездумное былое. М.: Астрель, Corpus, 2012; Проза. М.: Corpus, 2012.

*Эссеистика:* Поэтическая кухня. СПб.: Пушкинский фонд, 1998; Станные сближения. СПб.: Пушкинский фонд, 2004; Эссе. Статьи. Рецензии. М.: Corpus, 2012; В сторону Новой Зеландии: путевые очерки. М.: АСТ; Corpus, 2019.

### **Бахыт Кенжеев**

К. начинался как поэт в начале 1970-х, в литстудии «Луч» Московского университета, где и сформировалось «Московское время» (Сопровский, Цветков, Кенжеев, Гандлевский), одна из неподцензурных поэтических групп, участники которой отталкивались от характерного для советской «хрестоматии» культурного опрощения, от той условно «демократической» интонации, которая у луч-

ших представителей «шестидесятников» — у Самойлова или у Слуцкого — могла означать внятность, но в усредненной инерции сбивалась на затертое риторическое сукно. Естественной реакцией на опрощение становилось усложнение поэтического языка, и за этим усложнением обращались назад, к традиции Серебряного века. Акмеизм с его «тоской по культуре» казался самым уместным. Посредником и «учителем» в этом случае был Тарковский (и К., единственный из поэтов «Московского времени», сохранил ему верность), однако центральная, не всегда прямо названная, но всегда подразумеваемая фигура в его поэтической системе — Мандельштам. В конечном счете именно мандельштамовская культурная «плотность» обращается у К. во всеотзывчивую «цитатность»: самая очевидная черта поэтического языка К. — оглядка на предшественников, отсылка к традиции, прямая или косвенная. В большинстве случаев он стремится к тому, чтобы цитата из Баратынского, Тютчева или того же Тарковского была опознана, — собственно, в этом узнавании зачастую смысловой ключ стихотворения. Но по большому счету, такая отсылка — знак наследования, пафос традиции как таковой, и в этом смысле поэтику К. можно назвать «традиционалистской». Коль скоро мы говорим о связи ее с «заветами» и принципами акмеизма, то, кроме пресловутой «тоски по культуре», именно в случае К. назовем еще культ «реального и здешнего», принятие жизни во всех ее проявлениях, прославление «земных утех» и «мелочей прелестных». Отчасти поэтому его поэтический мир и его словарь перенаселены огромным количеством вещей и веществ, имен и предметов. Наконец, последнее, о чем нужно сказать в связи с акмеистским наследством, — это самоценность «цехового ремесла», известное щегольство во владении стихом, в исполнении сложного номера», в закручивании «цитатного» сюжета, где порой Державин «сплавлен» с Исаковским (ср.: «Один предмет шепнул другому»), в демонстративных попытках играючи зарифмовать таблицу Менделеева.

К. называют «чистым лириком», и в том, что касается тематического и жанрового репертуара, это в самом деле справедливо, особенно для его первого сборника («Избранная лирика 1970—1981»). Хотя уже там т.н. лирический герой стремится оградить «прямое высказывание» как цитату и «чужое слово»: «Когда в житейском море тонет / беспечной юности челнок / полночный ветер валит с ног / к суровой прозе годы клонят / душа качается и стонет / и время погибать всерьез». Весь последующий путь К. можно определить как (без)успешное преодоление единственного в своем роде «лирического начала». Крайний случай — романы, самый оригинальный из которых «Иван Безуглов» (1993), переизданный «джеймс бонд», опыт «плутовского романа» о 1990-х, а самый характерный «Обрезание пасынков» (2009), т.н. проза поэта с неизбежным лирическим героем, с вставным мандельштамовским сюжетом и узнаваемым — стилистически и фабульно — Сашей Соколовым. Но настоящая «деконструкция лирического героя» происходит все же в стихах, где так или иначе романтический пафос снижается — сначала через быт и его подробности, затем через намеренное косноязычие, гримасы языка, как будто стесняющегося излишней патетики, наконец, через буквальное отстранение, появление персонажных авторов — аутичного графомана мальчика Теодора и патриота-пенсионера Ремонта Приборова с его «гражданской лирикой». Впервые упражнения в «стихотворной прозе» находим в «Посланиях»: белый Я5 с оглядкой (из канадской глубинки) на пушкинское «Зима. Что делать нам в деревне». В целом, если говорить о ритмическом репертуаре, то очевидно движение от регу-

лярного силлабо-тонического стиха и канонического дольника к «расшатытым» метрам с неупорядоченными междуктовыми интервалами. Перелом происходит в начале 2000-х (сборник «Снятая под утро»). В дальнейшем преобладает удлинённая (парцеллированная) строка с внутренней рифмовкой, с безусловно мелодической (не говорной) интонацией: в поздних циклах регулярные метры доминируют лишь в «стихах мальчика Теодора».

Среди последних циклов выделим «Странствия» с их путевым (не путеводительным) нарративом и характерным «удвоением» героя: лирический субъект присутствует, но редко — первым лицом. Там, где он есть, рядом с ним всегда оказывается некий двойник, будь то забившийся под скамейку перепуганный зверек или бездомный нью-йоркский поэт. В заключительном фрагменте он предстает переводчиком («драгоманом при гоблинах») и незадачливым прозаиком, но суть, кажется, не в лукавой оговорке про неудачи с «эпосом», но все в той же попытке ухода от лирического монологазма. Следующий за «Странствиями» цикл «Светлое будущее» создает не пространственный, но исторический нарратив, основной прием здесь того же порядка, что и в «Странствиях»: не описание и не прямое высказывание, но некий фабульный фрагмент с «культурным ключом» — «флорентийскими ирисами» Блока или «Летчиками» Дейнеки. Сквозной сюжет — технократические утопии XX века: от первого трамвая до первого космонавта, и их столкновение с «антиутопией духа».

Сборник «Довоенное» включает стихотворения 2010—2013 гг., лирический герой предстает все тем же «странником», Одиссеем, ключевой локус — Колхида, потусторонний Крым, уходящий в «посейдонову тьму». И наконец, последний по времени большой цикл «Элегии», завершающий сборник «Позднее» (2016) с отсылкой к «Tristia», с названным изгнанником Овидием и неназванным, но подразумеваемым Мандельштамом, со свернутым в каждой из 12 элегий сюжетом «науки расставаний». «Элегии» предсказуемо возвращают к «чистой лирике» первых сборников, что логично, коль скоро титульный жанровый сюжет предполагает ретроспективу.

### *Книги Бахыта Кенжеева*

*Стихи:* Избранная лирика 1970—1981. Ann Arbor, 1984; Осень в Америке. Тенафлай, 1988; Стихотворения последних лет. М., 1992; Из книги AMO ERGO SUM. М., 1993; Стихотворения. М.: РАН, 1995; Возвращение. Алматы: Жибек жолы, 1996; Сочинитель звезд. СПб.: Пушкинский фонд, 1997; Снятая под утро. М.: Проект ОГИ, 2000; Из семи книг. М.: Независимая газета, 2000; Невидимые. М.: ОГИ, 2004; Названия нет. Алматы: Искандер, 2005; Вдали мерцает город Галич: стихи мальчика Теодора. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2006; Крепостной остывающих мест. Владивосток: Рубеж, 2008 (переиздание: М.: Время, 2011; Послания. М.: Время, 2011; Сообщение. М.: Эксмо, 2012; Странствия и 87 стихотворений. Киев: Laurus, 2013; Довоенное: стихи 2010—2013 годов. М.: ОГИ, 2014; Ремонт Приборов: гражданская лирика и другие сочинения. 1969—2013. М.: ОГИ, 2014; Позднее. СПб.: Геликон Плюс, 2016; Amo ergo sum: стихотворения 1972—2018 годов. М.: А и Б, 2019.

*Проза:* Плато: роман // Знамя. 1992. № 3—5; Младший брат: роман // Октябрь. 1992. № 7—9; Иван Безуглов: мещанский роман // Знамя. 1993. № 1, 2; Портрет художника в юности: роман // Октябрь. 1995. № 1; Золото гоблинов: роман // Октябрь. № 11, 12; 1998; Золото гоблинов. М.: Независимая газета, 2000. (В книгу вошли романы «Младший брат» и «Золото гоблинов»); Обрезание пасынков: вольный роман. М.: АСТ, 2009.

Декларативным порядком — в стихотворных посланиях и автобиографических интервью — К. связывает свой приход в литературу с московским концептуализмом, а свой ближний круг — с поэтами «Альманаха» (Пригов, Рубинштейн, Айзенберг, Гандлевский, Денис Новиков). Между тем «Альманаху» предшествовала группа «Задуманная беседа», в контексте которой К. зачастую сближают с Мих. Сухотиным, поэтом круга Вс. Некрасова, точно так же практиковавшим центонное письмо. Однако пути «некрасовцев» и «альманашников» разошлись, и здесь характерен принципиальный выбор К., его уход от авангарда, причем уход этот в большей степени идеологический, и уж затем — формальный.

С цитатными коллажами первых поэм К. («Жизнь К.У. Черненко», «Послание Льву Рубинштейну» и др.) и более всего — с тотальной иронией авторского голоса принято связывать явившийся в конце 1980-х «постмодернизм», развинчивание «большого стиля» и превращение такого «развинчивания» в прием. У К. этот прием выглядел тем более парадоксально, что, работая с автоматизированным материалом («общими местами»), он сложной коллажной инструментовкой приводил, «возгонял» его к лирическим «сантиментам», к «личному опыту». Возможно, такому эффекту способствовал его специфический темперамент, «подростковый пыл», «антиромантический пафос» (по определению С. Гандлевского<sup>7</sup>). Этот пафос был характерен для первых «лирико-дидактических поэм», и он же отличает последние книги К., которые зачастую упрекают в «морализаторстве». Поздний К., в самом деле, «морализатор», но не холодный, классицистический, а пылкий и безоглядный. Упреки в «морализаторстве» соседствуют с замечаниями о небрежности и сбивчивости письма в его последних сборниках. Небрежность эта отчасти постановочная, и она тем более бросается в глаза, если помнить о виртуозности его первых поэм. В самом деле, ранний К. предпочитал сложные строфоиды, он перебрал едва ли не весь репертуар классических твердых форм; «Сортиры» написаны октавами, «Воскресенье» — терцинами. В последних книгах он тяготеет к рашнику, к полиметрии, основным приемом остается коллаж, но монтирует он теперь не цитаты, а элементы разных жанров и техник, в «Трех старухах» экспериментирует со строфически оформленной прозой.

Еще одна особенность поэтики К. — пресловутый «километраж». Его «длинноты» продиктованы не установкой на непрерывность речи, как у Бродского, но именно желанием выговориться до конца, сказать все, что должно быть сказано. К., безусловно, поэт «эпический», единица стиховой речи для него — поэма, единица высказывания — книга, и его путь достаточно четко и последовательно обозначен книгами. Как правило, за несколькими небольшими принципиальными книгами, знаменующими очередной этап в его творчестве, следует итоговое собрание. В этом смысле К., если следовать определению Цветаевой, — «поэт с историей». Поэтический путь, задаваемый «книгами стихов», собственно «история лирического героя» или «роман в стихотворных книгах», прежде всего должен напомнить о практике поэтов Серебряного века, а в случае К. — о его постоянном «спутнике» и «антагонисте» Блоке.

---

7 Гандлевский С. Сочинения Тимура Кибирова // Гандлевский С. Поэтическая кухня. СПб., 1998. С. 18—22.

Поэмы конца 1980-х — начала 1990-х были упражнениями в «давнем роде»: эпистолами или эклогами. Самая известная из ранних поэм К. — «Сквозь прощальные слезы», своего рода «энциклопедия советской жизни», именно на ее примере М.Л. Гаспаров объяснял природу кибиrowsкого «цента», не механическую, но чрезвычайно тонкую и искусную игру, собственно сведение «в один строй» трехстопного анапеста Блока и Некрасова и приведение их «к одному знаменателю — <...> советской массовой песне»<sup>8</sup>.

В середине 1990-х К. от «энциклопедической» тематики уходит, отныне средством от «энтропии» становится не культурная традиция, но «домашние пенаты», обывательский «гемют», за которым стоит все тот же «антиромантический пафос». Ср. в «Послании Ленке», где блоковский белый стих призван акцентировать (от обратного) «антиромантичность» собственной программы: «Выйду я утром с собачкою нашей гулять, и, вернувшись, / зонтик поставив сушиться, спрошу я: “Елена Иванна, / в кулинарии на Волгина все покупали ромштексы. / Свежие вроде бы. Может быть, взять?” — “Нет, ромштексы не надо. / Сало одно в них. Нам мама достала индейку”». Точно так же «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» отталкиваются (буквально) от «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» Бродского. Наверное, закономерно, что за «домашним», «филистерским» периодом последовала ироническая и рефлексивная в своей «беззаконности» любовная лирика («Amour, exil» и «Юбилей лирического героя»).

«Воспитательная» поэма «Кара-Барас» знаменовала собой следующий этап, притом что очистительный пафос этого «нового Мойдодыра» призван был напомнить о прежнем воинствующем борце с «энтропией», — ср.: «С шестиярусной казармой, / с вошью, обглодавшей кость, / с голой площадью базарной, / с энтропией в полный рост!» Однако по структуре своей «Кара-Барас» уже был барочным представлением, аллегорическим балетом с разухабистыми плясками Эроса-Танатоса, обещавшим и объяснявшим последовавшие затем мистерии и барочные драмы.

Отдельно следует сказать о тяготении К. к «пылкому проповеднику Честертону» и о его дружбе с переводчицей Натальей Трауберг, итогом которой стал сборник «Греко- и римско-кафолические песенки и потешки». В целом «мистерияльность» последних книг К. очевидным образом связана с этой «пылкостью», присущей средневековым проповедникам и приходским священникам. В 2014 г. К. выпускает две книги. Первая из них, «Муздрамтеатр», включает три либретто: оперы, балета и оратории. «Опера-буффа» «Терсит, или Апология трусости» — «перелицованная» «Илиада», «ирои-комическая опера», где герои стали лузерами, а лузеры — героями, «высокие» и «низкие» поменялись местами, и где, в самом деле, «нет великого Патрокла; / Жив презрительный Терсит». Библейская история, притча о малом мытаре, лежит в основе «Закхей» — оратории «по мотивам Дитриха Букстехуде, Георга Фридриха Генделя, Иоганна Себастьяна Баха и Адриана Леверкюна». Между античной и библейской «перелицовками» — авангардистский балет «Победа над Фебом» (название отсылает к футуристической опере «Победа над Солнцем», поставленной в конце 1913 г. в петербургском «Луна-парке»). Победу в этой аллегорической истории русского бунта и русского модернизма, похоже, одерживает Недотыкомка, исполняющая здесь роль бога из машины. Вторая книга, «См.

8 Выступление М.Л. Гаспарова цит. по: Тимур Киборов: В честь присуждения российской национальной премии «Поэт». М., 2008. С. 44.

выше», предваряется стихотворением, которое называется «Вместо эпитафии» и представляет собой аллегорическую заставку: прогулка в парке, игры с собакой; графический пейзаж оборачивается эмблемой средневекового ордена Псов Господних, но с двояким смыслом: то ли бес играет со скучающим Фаустом, то ли поэт взывает к Богу Слова: «Поддай же снова мне команду “Голос!”», / Команду “Фас!” / Ну поиграй со мной, Предвечный Логос, / В последний раз». Непривычно короткие «пейзажные» стихотворения со слишком обыденным сюжетом ближе к финалу в полном соответствии с заголовком набирают высоту, и вот уже «Цецилия святая, / Посредством Генделя взывая, / Зовет меня куда-то вверх!»

Первая прозаическая книга К. «Лада, или радость: хроника верной и счастливой любви» — идиллическая «поэма в прозе» о маленькой собаке и доброй старушке, апология Диккенса и Вудхауза с огромным количеством отступлений, — литературной *causerie* (болтовни). Из отступлений (нарочито эпатажных) следует, что автору неприятен модернизм в его культовых «серебряновечных» категориях: «оранжерейный демонизм», полупародийные плотские страсти, «чуждый чарам черный челн» и «презрение к малым сим». Следующий роман — «Генерал и его семья» — в той же стернианской традиции с угадываемым онегинским сюжетом: история провинциальной книжной девушки, которая влюбляется, взрослеет, разочаровывается в своем незадачливом избраннике; иными словами, это роман, «в котором отразился век», еще одна «энциклопедия русской (советской) жизни». И точно так же, как в «Онегине», автор идет рука об руку со своими героями, без конца оговариваясь, отвлекаясь от повествования, вступая в привычную уже цитатную игру с читателем.

### *Книги Тимура Кибирова*

*Стихи:* Общие места. М.: Молодая гвардия, 1990 (В составе сборника стихотворений четырех поэтов); Календарь. Владикавказ: Ир, 1991; Стихи о любви. М.: Цикады, 1993; Сантименты: восемь книг. Белгород, РИСК, 1994; Когда был Ленин маленьким. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1995; Парафразис: книга стихов. СПб.: Пушкинский фонд, 1997; Памяти Державина. Академический проект, 1998; Избранные послания. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998; Интимная лирика: книга стихов. СПб.: Пушкинский фонд, 1998; Нотации: книга новых стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 1999; Улица Островитянова. М.: Проект ОГИ, 1999; Юбилей лирического героя. М.: Проект ОГИ, 2000; *Amour, exil....*: книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд, 2000; «Кто куда, а я — в Россию...». М.: Время, 2001; Шалтай-Болтай: свободные стихи. СПб.: Пушкинский фонд, 2002; Стихи. М.: Время, 2005; Кара-Барас. М.: Время, 2006; На полях «A Shropshire Lad». М.: Время, 2007; Три поэмы. М.: Время, 2008; Стихи о любви. М.: Время, 2008; Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. М.: Время, 2009; Внеклассное чтение: избранные стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 2010; См. выше. М.: Время, 2014; Три книги. Киев: Laugus, 2014; Муздраттеатр. М.: Время, 2014; Время подумать уже о душе: своевременная книжка. СПб.: Пушкинский фонд, 2015.

*Проза:* Лада, или радость: хроника верной и счастливой любви. М.: Время, 2010; Генерал и его семья // Знамя. 2017. № 1; Генерал и его семья: исторический роман. М.: Individuum, 2020.

Имя К. принято связывать с поэтической группой «Альманах», идеологи которой, как правило, отрицают наличие у нее какой бы то ни было объединяющей литературной идеологии и предпочитают называть ее «концертной группой». Точно так же в «Альманахе» не принято усматривать «поколенческую» компанию, коль скоро туда входили такие разные по возрасту художники, как Д.А. Пригов и Денис Новиков. Но, как бы то ни было, в момент своего появления на сцене (буквально — на сценических площадках) «Альманах» был группой, представлявшей московский литературный и художественный андеграунд 1970—1980-х. В этом смысле выступления группы сохраняли черты, присущие «кухням» и «квартирникам», — характерно, что объединение, предшествовавшее «Альманahu», называлось «Задуманная беседа».

К., как и его товарищи по «Альманahu» Пригов и Рубинштейн, вышел из художественного андеграунда (по профессии он художник-график), и его поэтике в куда большей степени присущи свойства неофициальной, «кухонной» и, что немаловажно, устной позднесоветской субкультуры («Пронзительный кухонный театр», по определению С. Гандлевского). Не случайно его тексты стали публиковаться достаточно поздно (впервые в альманахе «Личное дело №», 1992), а одной из главных особенностей этих текстов все писавшие о К. признают их «изуственность» и установку на «исполнительство». В «Альманахе» К. выступал вместе с А. Липским, который исполнял песни на его стихи. «В середине 80-х Коваль стал писать тексты для собственного исполнения. Слово “писать” здесь как раз не подходит, потому что тексты эти автор не записывал. Он их разнообразно скандировал, выкрикивал, отхлопывал и оттанцовывал. Называлось все это “речевки”. Только на лондонских гастролях выяснилось, что никакие не “речевки”, а самый настоящий рэп. Мы такого слова не знали, из чего следует, что не существовало и понятия. Коваль ненароком создал новый (для нас) жанр»<sup>9</sup>.

Известно, что в конце 1960-х К. писал абсурдистские рассказы и стихотворные пьесы. Вероятно, в плане работы с языком он был близок к тому течению андеграунда, которое обращалось к опыту обериутов. С другой стороны, в своей установке на изущность, в предпочтительном внимании к речевым приемам и механизмам, К. сближается с лианозовцами, с кругом Вс. Некрасова. Наверное, имеет смысл вспомнить также, что К. иллюстрировал книги для детей, в частности — стихи К. Чуковского. Это тоже так или иначе оставило свой след в его поэтике. Наконец, в этих механизмах создания речевого абсурда можно усмотреть приемы соц-арта: составление, соположение фрагментов из разных языковых рядов, работа с идеологическими клише, привнесение непривычного приема в привычный контекст, прием при этом «открыт», он — на виду, и механистичность контекста тем самым обыгрывается и разрушается. Именно такое титульное «отчуждение» смысла происходит, например, в «Лекции по политэкономии об отчуждении личности», открывающей сборник «Мимо Риччи»: «конспект классика марксизма-ленинизма» ритмизируется, строки укорачиваются и разбиваются, ближе к концу «конспект» превраща-

---

9 Айзенберг М. Вдогонку Ковалю // Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М., 1997. С. 170—171.

ется в раешник и по модели напоминает строевую песню «Солдатушки — бравы ребятушки». Тавтологические «припевы» усиливают бессмысленность: «Плачут дети / при капитализме, / плачут жены / при капитализме — / их Адамы и Джоны / при капитализме / ходят отчужденны / при капитализме, / при капитализме!»

Аналогия с «рэпом», которую проводит Айзенберг, правомерна, но, кажется, не вполне точна. В ее пользу говорят многочисленные анжамбеманы, переносы и разбивы слов внутри короткой строки:

Прячет он в белье  
Деньги облига-  
Жжет в уборной га-  
зетку: «Е мое».

Точно так же к рэповским моделям можно отнести многочисленные внутренние рифмы вроде: «Это я тетерев, насчет деректив. / — Затребуйте у стрепета / Детского лепета». Хотя с таким же успехом во всех этих фонетических звукоподражательных играх можно усмотреть обращение к опыту русского авангарда, в этом смысле характерно ироническое обыгрывание модных «мантр» буддхисаттвы через пресловутую заушь и «дыр-бул-щыл»: «Йоко е мое / Хаджимэ аум / Манэ падмэ хум / Е, ка, лэ, мэ, нэ. / А е, ка, лэ, мэ, нэ / Шейх Джавахарлал / Кришна Айюб-хан / Фуми Носаван / Хомейни Реза / Бхух, Бхувах и Свах / Йдамдаршам-ом / Хиранья гарбха».

Но, что важно, «речевки» К., как правило, предполагают некий сюжет, определяемый именно перебивами ритма. При этом выбираемые К. ритмы ближе к традиционным, зачастую — хорошо знакомым слушателям и читателям — песенным мотивам и классическим размерам, нежели к однообразному рэповскому речитативу с акцентами (клэпами) на каждом втором такте. Замечательный пример — «Гимн репе» («В корзинке праздничного лета...») с его узнаваемым вначале твистовым ритмом из магомаевской «Королевы красоты» («По переулкам бродит лето...»), который затем сменяется переложенным на «бодрый» «гимнический» хорей учебником обществоведения («Осязаема, предметна, / в знак того, что это знак...») и чуть удлинняется-усложняется должником со столь же узнаваемым жизнеутверждающим пафосом пионерской речевки («Репа — источник жизни и света») и, наконец, находит разрешение в неожиданном брутальном пуанте: «У репы мохнатая сверху ботва».

По той же модели — коротких ритмических стихов с внутренними рифмами и словесной игрой — построены «пословицы-поговорки» К., которые он записывает в столбик и которые зачастую «вырастают» в стихотворные притчи («Моя народная мудрость» в сборнике «Мимо Риччи»).

Самый большой сборник К. — им же проиллюстрированная «Особенность конкретного простора» (2011) — включает стихи и прозу. Когда они собраны под одной обложкой, становится очевидным их конструктивное сходство. Выбираются некие титульные предметы, понятия и локации пространства физического или метафизического и наполняются смыслом по принципу каталога, называния, перечисления неких сведений и событий с ними связанных. Точно так же, по каталожному принципу, выстраивается сюжет большинства текстов К. В этом смысле, например, «Площадь в Третьяковке», читающаяся как сплошной монолог с паузами и вставленными для отбивания такта «теперь» и «да-

лее», почти неотличима от выросшей из каталожных карточек короткой прозы Рубинштейна. «Поэмы» К. (курортное «Приключение» и персонажный «Поликарпов») также построены путем присоединения строф-эпизодов, но «Поликарпов» все же выглядит как единый текст, где сюжет и прием — умножение сущностей — определяется через греческое значение титульного имени.

Если говорить о поэтическом «амплуа», то к К. менее всего приложимы понятия «лирика» и «лирическая субъектность». Его тексты театральны, и это скорее балаган, нежели «драмтеатр», их автор — персонаж, один из многих, как тот двоящийся и троящийся Поликарпов, он — актер, играющий этого персонажа, исполнитель, произносящий тексты этого персонажа, но ни в коем случае не «лирическое я».

### *Книги Виктора Коваля*

Участок с Полифеомом: стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 2000; Мимо Риччи: стихи с приложением. М.: ОГИ, 2001; Особенность конкретного пространства. М.: Новое издательство, 2011. (Стихи и проза.); Персональная выставка. Самара: Цирк «Олимп»+ТВ, 2014.

### Евгения Лавут

Первый сборник Л. с «густонаселенным» названием («Стихи про Глеба, Доброго Барина, царя Давида, Фому и Ерему, Лютера и других») отсылал к представлениям площадного театра и был, очевидно, персонажным или «исполнительским». Лирический герой передавал свою функцию нескольким «актерам», и собрание стихотворений представляло собой нечто вроде пьесы, серию не-прямых драматических высказываний, фрагментарно организованное повествование со вставными «новеллами», чужими монологами и минимальным присутствием первого лица, — собственно авторского «я». В этот момент Л. часто называли в общей обойме «поэтов поколения 90-х», в ее стихах легко находили те или иные «признаки поколения», прежде всего — отчуждающий жест и «непрямое высказывание». Сама Л. три своих сборника соотносит с тремя разными эпохами своей жизни, и первый определяет как «книжку <...> имени филфака», соответственно, следующий сборник, «Амур и др.», — «имени ОГИ»<sup>10</sup>. Характерно, что то, что можно назвать «отчуждающим жестом», Л. применяет по отношению к своим стихам 1990-х, — «нормальные тексты стали появляться в две тысячи <...> третьем-четвертом <...>, потому что до этого мне было непонятно, про что писать»<sup>11</sup>. В этом смысле клуб «Проект ОГИ» стал, по ее словам, «рамочной аудиторией», иными словами, с появлением клуба тексты получили свою прагматику.

Сборник «Амур и др.» вышел в издательстве «ОГИ» в 2001-м и представлял разительный контраст со «Стихами про...», — это были прежде всего стихи «от первого лица» и «стихи про меня». Сборник открывался «визитной кар-

10 Горалик Л. Частные лица: биографии поэтов, рассказанные ими самими. М.: Новое издательство, 2017. Ч. 2.

11 Там же.

точкой» — представлением поэта-героя (иными словами: лирического героя) и определением собственной поэтической речи как новой: «...ну ее старую речь с непригодным кроем / я разродилась поэтом потом героем».

В «новой речи», в самом деле, доминировала речевая стихия и речевая интонация, при этом главная синтаксическая конструкция — обращение, говорение кому-то, присутствие второго лица: такая речь всегда предполагает слушателя, — близкого, говорящего на том же языке; слушателя, которому «не надо объяснять», для которого цитаты из русских и английских баллад — такой же домашний и узнаваемый язык. Это отчасти продиктовано той самой «клубной прагматикой»: ориентация на «своего слушателя» (в меньшей степени — читателя), на произнесение, в случае Л. зачастую — «пропевание» текста. Именно тогда, в конце 1990-х — начале 2000-х, в эпоху «Проекта ОГИ», у Л. вырабатывается особого порядка ритмический рисунок с преобладанием полиметрии, со сложной рифмовкой, с мелодической, «напевной» (ни в коем случае не «разговорной» и не «декламативной») интонацией.

В стихах Л. зачастую присутствует «детский» сюжет, как субъектный, так и объектный, и это свойство точно так же, по мысли критиков, было связано с «инфантильностью» как родовой чертой поколения 1990-х<sup>12</sup>. Но в случае Л. все обстоит гораздо сложнее и, кажется, обусловлено именно частно-биографическими, а не поколенческими особенностями: многодетной семьей, домом, который всегда полон детьми, той специфической игрой в «дочки-матери», когда возрастные границы почти не различаются, «дочки» быстро превращаются в «матерей», а «матери» не перестают оставаться чьими-то детьми. В этом смысле характерно стихотворение, написанное с отсылкой на строфу Бродского — Блейка («Песня невинности и опыта» у Блейка и «Песня невинности, она же — опыта» у Бродского): «...мы все чьи-то дети у нас остались привычки / втайне предпочитать зажигалкам спички» и т.д. Заметим, что сюжет здесь разрешается как «освобождение» из стянутой парными рифмами строфы Блейка — Бродского: последние нерифмованные «дачные» строки выскальзывают из нее, как из вязаного чулка, и завершается все сказкой об оставшейся ни с чем старухе: «...я сижу на пороге сложа руки / а передо мной разбитое корыто». Впрочем, название сборника («Амур и др.») также прочитывается в контексте «детского» сюжета: «амур — ребенок боязливый». В циклической «семейной саге», своего рода «детстве Люверс», составляющей вторую часть сборника, Л. однажды вновь возвращается к этой строфе из «Песен невинности...»: «Я выключаю свой болевой моторчик / спите маршак чуковский барто и корчак» и т.д.

Другая большая тема, проходящая через все сборники (включающая в себя и «детскую» коллизию) — «Размышление о Боге». Это название появляется в третьей части книги «Амур и др.» и, кажется, не случайно оформлено в «сакральные» скобки. («Размышление о Боге») дает представление об оптическом устройстве этого поэтического мира: с одной стороны, крайнее умаление при взгляде сверху («до чего меня мало / <...> / в страшном божьем зрачке»), с другой — исключительная подробность и внимание (Божье внимание) к «малым сим», к мелким «жучкам» и птицам. Наконец, ощущение себя малой «монеткой» в Божьем кармане, о которой неизменно помнят и которую «отпускают»:

12 См., например: Кукулин И. Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка // Новое литературное обозрение. 2002. №53 С. 273—297.

«Только Бог отчего-то обо мне помнит / Нащупывает как монетку в кармане / Гладит внимательным пальцем / И отпускает». Развитие этого сюжета наблюдаем в одном из самых известных стихотворений Л. «На волю птичку отпускаю...», написанном «на мотив» пасхальной пушкинской «Птички», но с другим, достаточно редким и узнаваемым ритмическим рисунком (Я4Я2), изначально балладным, с трагикомическим развитием: от Жуковского («Алина и Альсим») до А.К. Толстого («Великодушие смягчает сердца»)<sup>13</sup>. У Л. получилось еще одно «размышление о Боге», о даровании жизни и свободы «малым сим», и одновременно — страхе за них.

Третий сборник Л., «Afterpoems», открывается еще одним «календарным» стихотворением — «Давай с тобой, Господи, поговорим по числам...». Легко заметить, что монологическое «размышление» здесь обращается в риторический «диалог», в «разговор», и Бог из вертикальной оптики перемещается в горизонтальную прагматику. Для третьего сборника, который в собственной «классификации» Л. называется «имени радио» (стихи писались в годы, когда Л. работала на радио «Свобода»), характерно контрастное словарное и смысловое совмещение, — высокого с низким, сакрального с уличным. Это присутствие двух «трудносовместимых» пространств дает ощущение некоего — по определению Мих. Айзенберга<sup>14</sup> — «политического измерения» (вероятно, это, кроме всего прочего, связано с биографической «радийностью» «Afterpoems»). Отдельный раздел «О языке» на самом деле дает определение «речи поверх грамматик», управляемой не столько логикой синтаксиса, сколько внутренней рифмой и морфологическим бормотанием (по Ходасевичу): «полубегом пере-езжать недобежать переползая» и т.д. Пространство этого сборника в большинстве случаев обозначено как городское и топографически московское (в «Амур и др.» преобладало домашнее и дачное); здесь, кроме авторского «я» и риторического «собеседника», появляется некий третий голос, это безличный «голос улицы» или «голос радио», — они в одной плоскости, и эта «чужая речь» не столько «источник информации» об «опасности жизни», сколько главное свидетельство о «неизбежности смерти: «на улице радио москва говорит, говорит — не вырезая пауз / — о том что смерть неизбежна / от лефортовской набережной до басманной».

### *Книги Евгении Лавут*

Стихи про Глеба, Доброго Барина, царя Давида, Фому и Ерему, Лютера и других. М.: Издательская квартира Андрея Белашкина, 1994; Амур и другие: стихи. М.: ОГИ, 2001; Afterpoems: стихи. М.: Новое издательство, 2007.

13 Еще одно семантическое поле этого размера связано с «рассветной» элегией («Когда взойдет денница золотая» Баратынского) и, соответственно, «неомифологическими» куплетами В. Соловьева («Пусть далеко до полного рассвета, / Пусть ноет грудь, — / Нам белый голубь Нового Завета / Укажет путь»), которые предполагают другой календарный праздник — Благовещение.

14 Айзенберг Мих. Стихи на границе // OpenSpace. 2008. 27 окт. (<http://www.openspace.ru/#/literature/projects/130/details/5527/>).

Н. начал писать стихи в середине 1950-х, в 1959-м познакомился с А. Ахматовой и вошел в круг так называемых ахматовских сирот. О ранних самиздатских сборниках Н. («Павловск», 1962; «Роща», 1967) известно немного, и главным образом от составителя первого из них Конст. Кузьминского, который вопреки воле автора упомянул об этих сборниках в своей антологии «У Голубой лагуны» и не без злого умысла поместил там же послесловие Мих. Мейлаха к «Роще». Кроме того, в самиздате ходили сборник Н. «Сентиментальный марш», «Стихи по частному поводу» и «Сентябрьская поэма».

В «Диалогах с Соломоном Волковым» Бродский пытается распределить четверку «сирот» по ролям, себя он полагает Баратынским, Н. за «едкое остроумие» — Вяземским. Но если в поэтике Бродского аналогия с автором больших метафизических элегий очевидно просматривается, то связь между Н. и его ролью Вяземского исчерпывается «литературным злословием», хотя не исключено, что Бродский находил в его стихах известную «умственность», словесное остроумие. Как бы то ни было, в ранних стихотворениях Н. угадывается отчетливый след акмеистической традиции со всем ее «культурным архивом», повышенное внимание к «деталю пейзажа», при этом одна из главных тем — тема памяти и «памятных мест». В этом смысле характерна «Сентябрьская поэма», где Н. воссоздает дантовский сюжет как сюжет воспоминания («Да, свет все тот же — но по краю блеск. / И, не живя — но только вспоминая / случайные подробности тех мест, / ты узнаешь, что мчишься прочь от рая»). Это главенство памяти, фактически первичность воспоминания над реальностью, Н. позже «закрепляет» ахматовским афоризмом «Мы вспоминаем не то, что было, а то, что однажды вспомнили»<sup>15</sup>.

Как для большинства неподцензурных ленинградских поэтов (не только четверки «ахматовских сирот») для Н. было принципиально противостояние официальной и популярной советской поэзии с ее «непосредственностью» восприятия и формальной «доступностью». В этом смысле усложненность образной системы и изощренность строфики и рифмовки соответствуют той «опосредованной» памяти культурной реальности, которая становится содержанием лирики Н. Он регулярно обращается к неочевидной ассонансной и консонансной рифме (типа «табло — серебро», «глин — сгнил», «труд — струн»), эта тенденция прослеживается как в текстах 1960-х, так и в сборниках последних десятилетий. Точно так же он намеренно усложняет строку, создает внутренние консонансные переключки, *jeu de mots*, вроде «жизнь осалив и культуру осалив», «смысл изменила / сразу со здравствуй на неразбър» и т.д. Все эти «*concetti*» заставляют вспомнить определение Бродского, т.е. вновь возвращают к литературному амплуа «остроумца». Однако именно в контексте ранней лирики Н. следует отметить влияние образной системы Заболоцкого, по крайней мере следы ее мы находим в несколько рассудочных метафизических пейзажах Н. (ср.: «Словно ветер дунул наконец-то, / и с небес посыпалась листва, / и лишаюсь последнего соседства, / зачернели прутья естества».) В поздних сборниках место такой метафизики все чаще занимают библейские аллюзии.

---

15 Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 13.

Если говорить не о традиции, а об условных «ровесниках», то кроме «близкого круга» (Бродского, Бобышева и Рейна) для Н. необычайно важен был опыт Ст. Красовицкого, — его стихи 50-х годов и самая его личность. Собственно, религиозность Н., история его крещения напрямую связана с Красовицким (см. эссе «Стась Красовицкий» в сб. «Рассказы о»). Красовицкий стал «четвертым» любимым поэтом в известном стихотворении Н. «Я знал четырех поэтов. / Я их любил до дрожи...» («Ритм руки», 2000). Другая версия «четверки» в том же эссе о Красовицком: место Рейна там занимает Мих. Еремин. Но если возможно говорить о влиянии Еремина и — в большей степени Красовицкого — на поэтическую практику Н., то оно ощутимо все же в ранних опытах, где речевая свобода и подвижность Красовицкого оборачивается у Н. в некую словесную изобретательность, — см., например, в «Павловске» («...Летит над нами “Туполев”, / прозрачняя и озверенев. / С ее ноги слетает туфелек, / кокетничая перед ней...» и т.д.)

Условный «акмеистический период» заканчивается в конце 60-х, — Н. переезжает в Москву, занимается переводами; по определению Бродского, в его поэзии 1970—1980-х «нота христианского смирения звучит со все возрастающей чистотой и частотой, временами заглушая напряженный лиризм и полифонию его ранних стихотворений» (послесловие к сб. «Стихотворения», 1989).

Сборники Н. последних десятилетий населены географическими реалиями и персонажами, в них появляется известная «театральность», ремарки и диалоги (ср. название ключевого цикла «Театр вещей», 1995). Стихотворения 90-х вошли в сборник «Ритм руки» (2000). Следующим программным сборником был «Львы и гимнасты» (2002), он открывался не театральным, а «цирковым» циклом «Кратер», при этом само значение этого «кратера» несколько раз обыгрывалось в стихотворениях сборника: перевернутым «кратером» была в том числе и крыша цирка шапито (цирка Чинизелли из детских воспоминаний), но по большому счету «кратер» здесь следует понимать как воронку памяти, — детской памяти лирического героя («О мое, о мое, о мое, о мое детство! / Всё — питье и пища, и всё — наркотик. / Всё за тридцать стран, но — по соседству, / львы и гимнасты входят в подъезд напротив»), и памяти XX века, только что закончившегося («В декабре девяносто девятого / на краю белого снежного кратера / мы стояли. — А кто это мы...»).

Иными словами, память, воспоминание (своего рода «Speak Memory») продолжает быть главным содержанием творчества Н., и это одинаково справедливо как для его стихов, так и для его прозы. Причем в прозе основные темы и приемы Н. выглядят более рельефно, он в самом деле оказался увлекательным и остроумным рассказчиком, что признавал едва ли не самый суровый его критик Лев Лосев<sup>16</sup>. Первой прозаической книгой Н. стали «Рассказы о Анне Ахматовой», эта книга более всего соответствует канонам мемуарного жанра, хотя и там авторский персонаж как бы не желает «уходить в тень» и становится едва ли не равноправным героем (что зачастую критики ставили в вину Н.). За «мемуарами» последовала книга рассказов, титульный — «Статуя командира» был готическим романом в миниатюре с элементами комедии дель арте и с одним существенным и знаменательным отступлением от канона: перенесенный в Москву XX века Дон Хуан (он же Вечный жид) без конца повторял: «А помнишь...»

16 Лосев Л. Меандр. М., 2010. С. 77.

Настоящая интрига прозы Н. — игра в «героев и персонажей». В эту игру вовлекаются все: близкие и дальние, знакомые и незнакомые, реальные и вымышленные, наконец, сам автор в какой-то момент становится собственным персонажем, одним из «др.». Первая часть самого скандального из романов Н. «Б.Б. и др.» появилась в 1997 г. в «Новом мире», вторая — спустя пять лет в «Октябре», во избежание очередного скандала она предварялась пространным и концептуальным интервью «А.Н. и др.» (Октябрь. 2002. № 3), где Н. пытается объяснить, что писал не столько «роман с ключом», сколько роман о «герое времени», «поэте без стихов», «Вийоне среди интеллигентных “др.”». Не случайно роман заканчивается узнаваемой тыняновской метафорой времени как некой едкой материи. Именно «др.», подобно античному хору, составляют эту материю, в которой «рассосался Б.Б. Как сахар, как поваренная соль. Как яд. Как кровь подходящей группы».

В центре другого романа Н., «Сэр», Исайя Берлин — неназванный герой «Поэмы без героя», но и в этот «биографический роман» Н. вплетает собственную семейную историю. Наконец, в нашумевшем — главным образом, из-за букеровского скандала — «Каблукове» Н. вновь выводит на сцену персонажей реальных и вымышленных, причудливо перемешав «поэзию и правду» (или «правду и неправду»), ибо «цель моя и есть этот великий сценарий, в котором сойдутся все, кого я когда-либо в жизни встретил, всё, что я в них заметил и запомнил, и, наконец, то, какую интригу сплели эти встречи в моей и их судьбах. Ни больше, ни меньше».

### *Книги Анатолия Наймана*

*Стихи:* Стихотворения / Послесл. И. Бродского. Тенафлай: Эрмитаж, 1989; Облака в конце века. Тенафлай: Эрмитаж, 1993; Ритм руки. М.: Вагриус, 2000; Софья. М.: ОГИ, 2002; Львы и гимнасты. М.: Три квадрата, 2002; Экстерриториальность. М.: Новое издательство, 2006; Незванные и избранные. М.: Книжный клуб 36,6, 2012; Подношение Гале. М.: РИПОЛ классик, 2015; Никоторый час. М.: ЮКа, 2016.

*Проза:* Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Художественная литература, 1989; Статуя командира и другие рассказы. Лондон: Overseas Publications interchange Ltd, 1992; Славный конец бесславных поколений. М.: Вагриус, 1998; Любовный интерес. М.: Вагриус, 2000; Сэр. М.: Эксмо, 2001; Б.Б. и др. М.: Эксмо, 2002; Все и каждый. М.: Эксмо, 2003; Процесс еды и беседы. М.: Вагриус, 2003 (совместно с Галиной Наринской); Оксфорд, ЦПКиО. М.: Вагриус, 2004; Каблуков: роман. М.: Вагриус, 2005; О статуях и людях: роман. М.: Вагриус, 2006; Рассказы о. М.: АСТ, 2017.

*Переводы:* Леопарди Дж. Лирика / Переводы А. Ахматовой и А. Наймана. М.: Художественная литература, 1967; Песни трубадуров. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1979.

## Лев Рубинштейн

Теоретический опыт и художественные практики московского концептуализма предполагали некое неразличение границ и общее понимание искусства как вербально-визуального перформанса. В этом смысле Р. не «чистый поэт»,

и его тексты (как и тексты Пригова) — своего рода перформативные акции, изначально рассчитанные на особого порядка «исполнение», ритмическое произнесение, сопровождаемое переключением карточек и т.д. Еще одной важной отличительной чертой московского концептуализма была аналитическая работа с социальным контекстом, и эссеистику, которой Р. занимается последние 20 лет, отчасти следует понимать как продолжение такой работы.

Первые «картотеки» Р. («Это все. Программа работ», «Всюду жизнь» и три следующих, которые потом составили сборник — «Мама мыла раму», «Маленькая ночная серенада» и «Появление героя») появились в неподцензурных ленинградских журналах «37» и «Часы» в конце 1970-х — начале 1980-х, затем в альманахе Н. Байтова и А. Бараша «Эпсилон-салон». В силу непривычности формы они сопровождались «разъяснительными» комментариями, которые едва ли не сразу обозначали их как некую «программу»<sup>17</sup>, каковая программа затем была сформулирована Борисом Гройсом в знаменательной статье «Московский романтический концептуализм»<sup>18</sup>, давшей название группе и одному из самых влиятельных течений русской поэзии конца XX века. То, что Гройс пытался обозначить как программу действий, позже было описано Мих. Айзенбергом в своего рода «постскрипуме»<sup>19</sup> в середине 1990-х, когда группа как «боевая единица» перестала существовать, ее эстетика, собственно, прием — себя исчерпали.

В самом деле, согласно программе концептуализма, текст обращался в действие, язык описывал сам себя, условность искусства обнаруживалась самым прямым и материальным образом. Прием отвердел и сделался механическим приблизительно тогда же, когда отвердела и ушла в историю реальность, прием этот породившая. Советский речевой и культурный канон, на котором зачастую строились эти игры, отправился в историческую хрестоматию, а рядом и непосредственно вслед за советским канонем в этой хрестоматии оказались «разъявшие его как труп» концептуалисты. Даже «самиздат» с его машинописными шрифтами и распадающимися стопками листов, — то, на чем в известном смысле выстраивался формальный принцип «картотеки», — в конце 1980-х — начале 1990-х стал достоянием истории, музеифицировался, превратился в экспонат «материальной культуры позднесоветской эпохи». Но именно в этот момент карточки Льва Рубинштейна стали ощущаться как артефакт, стали частью нового поэтического канона. Они сами стали восприниматься как «готовая вещь», притом что изначально прием концептуализма предполагал некие операции с «готовыми вещами», язык как «готовая вещь» был объектом приложения сил.

В гройсовском определении московского концептуализма как «романтического» суть, вероятно, была в категориях романтической игры и романтической иронии. Парадокс в том, что все эти игры были противоположны основному романтическому постулату — лирическому диктату индивидуума, лирическому монологу, в принципе — индивидуальной поэзии как достоянию Нового времени. Концептуальные тексты стали в известном смысле «восстанием масс», они работали именно с массовым сознанием, с его блоками и формулами, они монтировали свои конструкции из разнокалиберных цитат, из литературных,

17 См.: Иванов Б. Экспериментальная поэма Льва Рубинштейна // Часы. 1978. № 15. С. 243–247.

18 Гройс Б. Московский романтический концептуализм // 37. 1978. № 15. С. 51–66.

19 Айзенберг Мих. Вокруг концептуализма // Арион. 1995. № 4. С. 82–98.

речевых и бюрократических клише. Значимыми становились не слово и даже не высказывание, но отношения между ними, эти «промежутки», «силовые поля между словами» (по определению Андрея Зорина<sup>20</sup>). Едва ли не главный поэтический момент в чтении Рубинштейна — ритмические паузы, те несколько секунд, когда он откладывает одну карточку и берет из стопки другую.

«Картотеки» Р., буквально — серии, напрямую связаны с музыкальным минимализмом, однако московские концептуалисты не случайно назывались «литературно-художественной группой»: поэты и художники делали сходные вещи и обращались к сходным форматам. В этом смысле картотеки сродни коллажам, они зачастую кажутся произвольным соединением разноречивых фрагментов, они монтируются из цитат и квазичитат, в конечном счете они создают собственный контекст и в этом контексте разыгрывают свою «языковую мистерию».

— *В новом контексте все скрытые драмы языка разворачиваются как бы открыто*, — диктует нам «первый голос» из «Сонета 66».

— *В идеале — это языковая мистерия*, — заключает он же. Второй голос переспрашивает:

— *Всё?* — Нет, — отвечает первый и продолжает диктовать про волны, которые катятся одна за другой.

По причине своего «антиромантического», «массового» происхождения эти стихи («серии») представляют не единственный в своем роде монолог, но несколько «голосов». Подобно актерам, они, один за другим, выходят на пустую сцену: сначала два, потом больше, потом они перебивают друг друга, и это уже толпа, та самая антиромантическая «слепая чернь», что «не разумеет», не «благоговеет» и «колеблет треножники». Один голос диктует, другой — недоверчиво переспрашивает, один голос принадлежит романтическому поэту, другой — ехидному комментатору, один — учительский, другой — школярский, но в какой-то момент поэта сменяет теоретик, затем снова приходит поэт с привычными ритмами и темами, что как волны, накатываются одна за другой, а недоверчивый комментатор внезапно впадает в ту же инерцию и уже более не переспрашивает, а отвечает стихами:

— Вот катятся волны и бьются о борт

— *Нормально... Дальше...*

— Вот черная яма и дна не видать

— *Ну что ж...*

— Вот жизнь начинается с небытия

— *И в небытие утекает*

— Вот первая встреча, вот берег родной

— *А вот и восток розовеет.*

20 Зорин А. От А до Я и обратно // Неприкосновенный запас. 2000. № 3. Собственно, А. Зорин цитирует здесь Мих. Гаспарова — с его «каталогом» «Записи и выписки» он сближает картотеки Рубинштейна.

В известный момент слова становятся избыточными (коль скоро сами напрашиваются), и остается лишь метрическая схема, перебивающая инерцию. Потом снова отвечает голос, но уже не вторит стихам, а перебивает стихами, и достает из культурного архива и Ахиллеса, и черепаху, и жизнь, и слезы, и любовь, и опять с упорством того же моря демонстрирует бессмысленность этой речевки. Наконец, на авансцену выходит смерть — настоящая тема шекспировского «сонета 66» («другу будет трудно без меня»), и уже следующий голос, ментор-метроном, расставляет паузы и знаки препинания. А заканчивается вся эта игра «пустых форм» с «твердыми» глубокомысленным хокку про спичку в муравейнике, неправильной, но узнаваемой:

- Феб злополучный, сыграй
- *Цезура...*
- Сам знаешь что на прощанье
- *Точка...*
- Держится в теле душа
- *Запятая...*
- Спит в муравейнике спичка
- *Запятая...*
- Брошенная год назад
- *Цезура...*
- Кем-то в сырую траву
- *Точка...*

Коль скоро основной прием московского концептуализма был направлен именно на восприятие и усвоение «работы языка», имеет смысл задуматься, что происходит с восприятием и «усвоением» концептуального приема после «конца концептуализма», когда канон разъят, а хрестоматия расшита и разобрана на карточки-шпаргалки. Кажется, с ним произошло то же, что в сказочном сюжете про живую и мертвую воду: «мертвая вода» концептуального приема оказала реанимирующее действие, и «диктант» из «Регулярного письма» заново представляет русскую классическую прозу из школьной хрестоматии, — набивших оскомину «поэта-чехова» и писателя толстоевского.

- 14.  
...Я помню вот что: из окна веранды свет медовый льется...
- 15.  
...свет медовый льется...
- 16.  
...и, напоровшись на крыжовник...

17.

...и, напоровшись на крыжовник, я плачу...

18.

...плачу без конца...

Не исключено, что с текстами-приемами Рубинштейна происходит то же, что и с текстами-объектами, препарированными «формами языка». Предполагалось, что прием прежде всего работает с нашим восприятием языка, меняя его. Но оказалось, что тот же принцип применим и к нему самому. Восприятие его точно так же меняется, и собственно текст-прием, текст-инструмент становится в один ряд с текстом-объектом, происходит своего рода «сентиментальная реанимация».

### *Книги Льва Рубинштейна*

*Стихи*: Маленькая ночная серенада. Мама мыла раму. Появление героя. М., 1992; Все дальше и дальше. М.: Obscuri Viri, 1995; Вопросы литературы. М.: АРГО-РИСК, 1996; Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996 (2-е, доп. издание — 2012); Домашнее музицирование. М.: Новое литературное обозрение, 2000; Четыре текста из Большой картотеки. М.: Время, 2011; Сонет 66. Киев: Laugus, 2013. Большая картотека. М.: Новое издательство, 2015.

*Эссеистика*: Случаи из языка. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1998; Погоня за шляпой и другие тексты. М.: Новое литературное обозрение, 2004 (2-е изд. — 2013); Духи времени. М.: Колибри, 2007; Знаки внимания. М.: Астрель; CORPUS, 2012; Скорее всего. М.: АСТ; CORPUS, 2013; Причинное время. М.: Corpus, 2016; Что слышно. М.: CORPUS; АСТ, 2018; Целый год. Мой календарь. М.: Новое литературное обозрение, 2018; Кладбище с вайфаем. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

### Олег Чухонцев

Ч. входил в литературу в начале 1960-х, с поколением «детей 37-го». Два первых его сборника («Замысел» и «Имя») изданы не были, соответственно третий (и первый увидевший свет) назывался «Из трех тетрадей» (1976). Ключевую роль в «неподцензурной» биографии Ч. сыграло стихотворение «Повествование о Курбском» (опубликовано в «Юности» (1968. № 1)). В стихах увидели апологию предательства («Чем же, как не изменой, воздать за тиранство...»), — предполагалось, что Ч. эзоповым языком (ему совершенно не свойственным) писал о генерале Власове. С другой стороны, Курбского называли «первым русским диссидентом», и публикация, как заметил в свое время Н. Коржавин, совпала с бегством на Запад А. Белинкова. Настоящим автором статьи «Вопреки исторической правде» (Литературная газета. 1968. 7 февр.), положившей начало травле Ч., был Ю.С. Мелентьев, бывший директор издательства «Молодая гвардия» и будущий министр культуры РСФСР, на тот момент сотрудник отдела культуры ЦК КПСС.

В «истории с Курбским» обозначилось несколько важных для поэтической биографии Ч. сюжетов: «анкетный почвенник», он с самого начала пришелся не ко двору «русской партии». Кажется, именно его там и понимали как «предателя»: «У, татарская Русь, / самодурство да барство! / Я ли спицей сорвусь / с колеса государства?»

Между тем, выбрав однажды жанр короткой исторической поэмы, Ч. оказался вполне в русле советского мейнстрима (исторические поэмы в 1970-х писали Д. Самойлов и Е. Исаев, Евг. Евтушенко и С. Наровчатов), однако его историческое «самостоянье» было совсем другого порядка. Оно было как бы «со стороны», с подробно прописанным временем, но вне пространства: «Я не из этой страны, а из этого века, / как сказал мне в Париже старый зек Сеземан». Точно так же традиционно понятый патриотизм, тютчевско-блоковское любованье «бедными селеньями», «сиростью» и «убожеством», привычно выдаваемое за «любовь к родине», трудно и странно было принять человеку советского габитуса, выросшему среди «сараев, огородов да помоек».

Известное искушение — сказать, что Ч. не с теми, и не с другими, потому что он не «городской» и не «деревенский», а промежуточный, — «слободской» (родом из Павловского Посада). Однако, по большому счету, к Ч., в принципе, малоприменимы «стайные» определения, он по природе своей «одиночка», «сам по себе», за ним никогда не было «кружка», «группы», «направления». У него был «опальный» ореол, полуофициальная слава, его часто ставили в оппозицию Бродскому, вероятно как «московский ответ» петербургским поэтам. Забавно, что сам Ч. оппозицию эту для себя «снял» в духе юродивого поэта Симы Девушкина из горьковского «Городка Окурова»: «...люблю я ленинградцев — мы родня: / у них болото, и у нас болото...»

Между тем и сам Бродский в скандальном интервью<sup>21</sup> «повелся» на эту «опозицию», и замечательно, что главным конфликтным моментом стала строфика. Бродский не верил, что кто-то еще, кроме него, «работает со строфой», в этом смысле он числил себя новатором, и изысканные строфоиды Ч., точно так же выстраиваемые на контрасте с единообразием «советского катрена», полагал плагиатом, что, разумеется, не так.

Со строфической идеей связан еще один литературный смысл сближенья Ч. с «ленинградцами». «Новейший Байрон любит эпос», — написал в свое время другой ленинградский поэт, декларативно «отказавшийся от поэмы». — И для Кушнера, и для Бродского, и для Ч. на исходе 60-х стала значима эта развилка между большой и малой формой, между «широким полотном» и «кратчайшим путем — стихотвореньем». Кушнер в своем «Отказе» полемически «укоротил» размер и «закруглил строфу», подразумевая не только ахматовскую поэму, но и опыты «нового Байрона», привившего русской «большой элегии» вкус к английской метафизике и барочной метафорике, но главным образом к той непрерывности речи, которая удлиняла строки и ломала границы стиха бесконечными переносами-анжамбеманами. Ч., «любя эпос» и освоив весь его репертуар, от пародической фабульной поэмы («Однофамилец») до «descriptio» и от циклических строфоидов до элегических монологов, выбрал другой путь, оставшись в русле традиционной русской про-  
содии, избежав навязчивых ассоциаций с автором «Большой элегии Джону

21 Бродский И. Неизвестное интервью // Colta.ru. 23.10.2013 (<https://www.colta.ru/articles/literature/907>).

Донну» и собственным опытом доказав возможность иной метафизики и жизне-способность повествовательной формы, вырастающей из русского духовного стиха, из малого быта и большой истории.

Ч. едва ли не в первую очередь поэт «большого фрагмента». В советской критике был популярен сомнительный термин «лирический эпос», в нем редко — даже применительно к Ч. — можно было найти что-то мало-мальски осмысленное, но признаем, что в стихе Ч. есть повествовательная энергия и строфическая идея, без которой не бывает поэмы и которая сама по себе под-разумевает поэму. У него даже в малых формах зачастую есть герои и есть сюжет (ср. «Дельвиг», «Чаадаев на Басманной», «Кат в сапогах» и т.д.). Один из последних концептуальных его сборников представляет собрание таких фрагментов, «объединенных длительностью высказывания» («21 случай повествовательной речи», 2013). Установка на «длительность высказывания», собственно потребности эпической формы задают особого порядка темы и лейтмотивы, продиктованные, возможно, внутренней энергией этой системы, ее «мотором», определяющим скрытые возможности «пробега».

Однажды уже было замечено, что едва ли не главной реальностью поэтического мира Ч. стала река как таковая, что через его стихи текут все российские реки и что впадают они в Иордан: «Смеркалось, и низкий туман / тянулся с Оки и Онеги. / Казалось, российские реки, / разлившись, пошли в Иордан». Кроме того, что мир этот трехмерен (тут впору вспомнить советскую цензурную замечу: «Иордан» — на «океан», там даже была известная географическая логика, вот только она делала этот мир плоским), важно само по себе «течение», т.е. движение. Но помимо движения-течения естественного здесь в не меньшей мере присутствует движение механическое: поезда и трамваи, гудки и скрежет, и грохот колес, и зыбкий свет на перроне, и пробегающий пейзаж в окне. «Пробегающий пейзаж» — название еще одного сборника, в котором задана эта оптика находящегося в движении (плывущего по течению, проносящегося мимо) наблюдателя. Иными словами, кажется, что пространство всегда подвижно, хотя на самом деле это наблюдатель находится в некоем потоке движения/течения. Движение механическое подражает естественному течению — течению вещей, течению жизни, течению времени. В конечном счете настоящая идея этой эпической инерции — идея Времени. Настоящее время в этих подвижных пейзажных структурах не столько историческое (линейное), сколько циклическое, оно идет по кругу, — повторяясь, оно «рифмует» имперское пространство, неизменно обозначая свое движение в одних и тех же парадах, в одном и том же «имперском позоре». И знаменитая «Репетиция парада», написанная в преддверии пражских событий 1968-го, затем, тридцать лет спустя, отзывается в «Трех набросках», где Москва начала 90-х видится Уруком Гильгамеша, и все тот же затвор калашникова разрешает «затянувшийся спор»: «Дивны дела твои, Немезида, в варварских ойкуменах мира: / огненный взмлет петух на Днестре и безглавый летит за Кодор, / алым Кавказ окропится, и белая крыша поедет с Памира, / вставит макаров в обойму словцо, и калашников дернет затвор».

Остается сказать, что «длительности высказывания» зачастую соответствуют «длинные» строки и протяженные размеры на основе трехсложников, что Ч. неизменно любит виртуозные цеховые игры, палиндромы и каламбуры (что редко для поэтов «метафизического толка»); что, подобно Гончарову, он предпочитает названия на «О» («Однофамилец», «Отсрочка», «Общее фото» и т.д.), а из «малых форм» культивирует восьмистишия — «осьмерицы». Дума-

ется, суть не в виртуозном артистизме и стремлении к именному анаграммированию, и даже не в демонстрации возможностей стиха, но, как ни парадоксально это звучит, в связи с духовной традицией (традицией русского духовного стиха), в «выворотном мире» высокого юродства, в «перезвоне скоморошских колоколец». Более всего эта связь Ч. с «духовным» фольклорным стихом очевидна в циклах начала 2000-х, в тех странничьих «кантах», из которых собрана одна из последних программных книг Ч. «Фифия».

### *Книги Олега Чухонцева*

*Стихи:* Из трех тетрадей. М.: Советский писатель, 1976; Слуховое окно. М.: Советский писатель, 1983; Ветром и пеплом. М.: Современник, 1989; Стихотворения. Автобиографическая проза. М.: Художественная литература, 1989; Пробегаящий пейзаж. СПб.: ИНА-Пресс, 1997; Фифия. СПб.: Пушкинский фонд, 2003; Из сих пределов. М.: О.Г.И., 2005; В честь присуждения Российской национальной премии «Поэт». М.: Время, 2007; Однофамилец: городская история. М.: Время, 2008; 21 случай повествовательной речи: стихотворения и поэма. Лениздат, 2013; 37. Киев: Laugus, 2013; Речь молчания. Из разных книг. М.: ArsisBooks, 2014; Безъязыкий толмач: избранные переводы. М.: ArsisBooks, 2014; Выходящее из — уходящее за. М.: ОГИ, 2015.

Инна Булкина

## Аркадий Штыпель: Homo Ludens

«Однотомник» Аркадия Штыпеля вышел в издательстве «Б.С.Г.-Пресс» к 75-летию автора, и это едва ли не полное итоговое собрание поэта, которого знают в лицо и привыкли воспринимать «с голоса», но о котором редко (практически никогда) не писали в формате «номенклатуры». Кажется, единственная на сегодняшний день короткая «антологическая» статья-представление — именная глава из давнего цикла Дмитрия Бака «Сто поэтов начала столетия». Когда она была написана, Штыпель был автором двух тоненьких сборников, но Бак уже тогда уловил некоторые принципиальные моменты: он отметил невероятную плотность и холодноватую «научность» большинства стихотворений и противопоставил интуитивного «поэта-пророка» — «поэту-мастеру», владеющему секретами ремесла. Штыпель в этой логике оказался кем-то вроде Сальери, но с одной оговоркой: холодная «наука» у него обращается в игру («он говорит от имени человека, легко играющего в стихи»<sup>1</sup>), а плотность и

---

1 Бак Д. Аркадий Штыпель, или «Дыханью моему пока хватает воздуха...» // Октябрь. 2009. № 12. С. 174.