

Говорим дальше — и снова о разных интересных штукаx: о «промахнувшейся» премии «Лицей» и Елене Жамбаловой; о Гузели Яхиной — живом «классике» современности и порочной пиар-практике «Редакции Елены Шубиной»; о фуфлоритике на сайте «Текстура»; о поэте Кочневe, который может удивлять; о симптоматичном обилии жестокости, насилия и просто садизма в романах «Русского Букера — 2017»; о жанре авторского словаря; о периоде пост-пост-литературы, ожидании поколения «нео» и России, обреченной быть литературоцентричной страной; о кризисе в поэзии 2010-х — поэзия как «искусство секунд-хенд»; а также о многом другом...

Елена Пестерева

Весной хорошо: то премия, то фестиваль. Движение в рядах.

Александр Переверзин презентовал большую книгу стихов и эссе Дениса Новикова «Река — облака» — в Культурный центр Фонда «Новый мир» пришел весь критико-поэтический бомонд.

На недельном «MyFest'e» была прорва народу: каждый день чуть не по сотне человек приходило, и это не одна и та же сотня. Я была на двух площадках — в двери не зайти, тесно.

На Красной площади в середине мая четыре дня яблоку негде было упасть: ни к стенду подойти, ни лекцию послушать. На презентации «Театра отчаяния. Отчаянного театра» Евгения Гришковца он крайне невнятно бормотал в микрофон, очень тихо — а люди все ж стояли плотно, как в метро, вокруг павильона № 12, даром, что им ничегошеньки не было слышно.

В конце мая проездом в городе был Алексей Цветков, так «Культурная инициатива» перенесла его вечер из «Джао Да» в «Дачу на Покровке», ожидая аншлаг, — но и в Дачу слушатели не поместились. Цветков, надо сказать, новых стихотворений почти не читал, все было выученное слушателями наизусть. В конце вечера Данил Файзов продал сборник «Стихотворения» (СПб.: Пушкинский фонд, 1996) с аукциона за три тысячи рублей как библиографическую редкость.

Это все — движение, живость, человеческое любопытство, интерес читателя к литературе — за отчетный период радовало. Что расстроило, так премии.

«Нацбест» — не лауреатом, а тем, какой непристойный скандал поднялся вокруг книги Анны Старобинец «Посмотри на него». Формой, в которой литературная общественность полагает возможным выражать мнения, да и самими мнениями.

«Лицей» — результатом. У меня среди финалистов был фаворит — Елена Жамбалова — и я понимала, что не будет ей первой премии, не так устроен литературный мир, но хотела этого все равно.

Стихи Жамбаловой — неправильные. Их попервости хочется поправить. Хочется написать ей: «Лена, зачем тут так, давай лучше тут вот так», — чтобы стало как бы правильно, как бы как надо, ближе к среднепоэтической сегодняшней норме. Потом (быстро, уже ко второму стихотворению, в крайнем случае — к третьему) ее становится слышно. Сам этот авторский, знаете ли, голос. Уникальную авторскую интонацию. Ни на кого больше не похожую интонацию одновременно усталости и движения через усталость, интонацию отчаяния и счастья. Может быть, они и чередуются, но так скоро, что перестаешь следить и веришь, что одновременно. И еще лексика, не виданная мной больше ни у кого, переехавшая в поэзию прямо из школьного сленга 90-х. К пятому стихотворению переселяешься в жамбаловский мир бараков, заборов, коров, китайских водолазок, турецких спортивных костюмов и дворовой шпаны и не очень-то веришь, что есть еще какая-то жизнь, кроме той. Диапазон у Жамбаловой сейчас от «чтоб не ругались мама с папой / я в бога начала молиться / и если батя добрый трезвый / спасибо господи тебе / а если батя злой и пьяный / прости меня я согрешила» до «Засвистят сквозь ледяные ветви / Страшные резиновые ветры, / Тонкие рубиновые смерти. / Тело бело и стоит на поле. / Телу больно, но нездешней болью, / Красною сосновою корою / Лес стоит за всю меня горою. / Падает на всю меня горою», — и то, что она делает в поэзии, нравится мне целиком.

Евгений Абдуллаев

Нас опять ругают. Мы опять делаем что-то не то.

«Нас» — в смысле, критиков.

«...Русская литературная критика в целом НЕ ИГРАЕТ НИКАКОЙ ЗНАЧИТЕЛЬНОЙ РОЛИ в развитии современной литературы».

Пишет это на своей страничке в Фейсбуке 19 мая Игорь Вишневецкий. Вот такими большими буквами.

Литкритикой современники, как известно, никогда не были довольны.

«...Литература кой-какая у нас есть, а критики нет», — писал в 1825-м Пушкин. «Упадок критики — факт несомненный и очень прискорбный», — заявлял в 1854-м Чернышевский. «Все видят, что по сравнению с развитием художественной литературы наша критика слаба», — возмущался в 1950-м Фадеев. И так далее.

Можно было бы не обращать внимания и на очередную вариацию этого рефрена. Но любопытно стало: чем на сей раз не угодили?

Нынешняя литературная критика, считает Вишневецкий, сильно отстает от кинокритики и критики музыкальной. В них нет разрыва между историческими штудиями и анализом современного материала. «...История кино <...> идет рука об руку с осмыслением современного и даже с превращением осмысления в творчество <...> Все очень и очень неплохо и с современной музыкальной критикой... Все обсуждается, все осмысляется, история существует в связи с современностью».

Не то — с критикой литературной. «Настоящие знатоки истории литературы» пишут редко и мало; тон же задают те, «кто никак не отметившись в знании истории русской литературы, рассуждают о современном».

Что касается первой части обвинения — это справедливо. Сам писал о том же лет пять назад («Октябрь», 2013, № 11); позволю небольшую автоцитату: «Еще в 1990-е филологи активно шли в критику. Немзер, Агеев, Булкина, Эдельштейн. С середины нулевых процесс пошел в обратную сторону. Критики уходят на филфаки. Либо пытаются как-то совмещать работу критика с преподаванием. С ущербом, как правило, для критики»¹.

Сложнее со второй частью: кто же эти загадочные профаны, которые «рассуждают о современном»? Ни одного имени Вишневецкий не приводит. И в бурной дискуссии, которую вызвал этот пост у него на

¹Впрочем, и среди действующих критиков достаточно тех, кто профессионально занимался историей русской литературы. Наталья Иванова — автор монографий о Пастернаке и Трифонове. Павел Басинский — о Толстом и Горьком. Евгения Вежлян защищала диссертацию по Кржижановскому. Из более младшего поколения — Олег Демидов, занимающийся имагинистами...

страничке, было названо только имя Елены Иваницкой — поскольку она в ней поучаствовала...

«Критика — это критики» (С. Чупринин). Несколько тавтологично, но, по сути, верно.

Тексты для откликов, продолжает свои обвинения Вишневецкий, критики берут наугад... Критика «часто “близоруко” не различает между текстом качественным и текстом, “широко обсуждаемым”»... «Разговор, как правило, идет вне контекста, т.е. вне знания предыдущих произведений автора»... «Во всем довольно навязчиво выискивается политическое содержание»...

Может, это и справедливо. Только к кому это относится?

Критика у нас, напомню, хорошая и разная. Есть толстожурнальная, с неторопливым разбором; есть литературная журналистика, работающая по принципу «утром в газете — вечером в куплете», и тут, действительно, не до контекстуальности. Есть критика прозы — есть поэтическая; они почти не пересекаются. Есть — кучкующаяся вокруг «НЛО» и «Воздуха», есть — вокруг «Вопросов литературы» и «Ариона»; это тоже почти параллельные миры...

И без называния имен или хотя бы каких-то сегментов, все эти инсинуации напоминают советскую частушку: «А в отдельных магазинах / Нет отдельной колбасы».

«...Общее доверие к критическому отзыву — как со стороны продвинутого читателя, так и со стороны автора — невелико», — резюмирует Вишневецкий.

Что касается авторов, то их «доверие» к критике всегда было невелико, при любых погодах (см. цитаты выше). И когда их ругаешь (это понятно), и когда хвалишь (не так похвалил), и когда просто не отзываешься (это вообще хуже всего).

Критика — она, по идее-то, вообще не для авторов. Она для читателей, и не обязательно только «продвинутых». Разумеется, какая-то ее часть может работать (и работает) и на обслуживание писательского цеха. Но если эта часть начинает восприниматься как главная, то тут степень доверия к ней как раз и падает. Такая критика и порождает «рецензии по дружбе», бьющую в глаза ангажированность и другие не слишком приятные вещи.

Читательская масса сегодня, конечно, поредела, и критику читает больше свое же литсообщество. Но от этого сам *reason d'être* критики не изменился. Она — прежде всего — для читателя.

И, наконец, финал.

«...Когда последний раз ведущие отечественные критики помогли “выйти в люди” автору, чье имя точно останется в истории русской литературы?»

На странноватость такой постановки вопроса Вишневецкому уже было мягко указано во время дискуссии на его страничке («...Вопрос удивительный. Вот мы сейчас в комментах в фб между делом определим, кто у нас “автор, чье имя точно останется в истории русской литературы”»).

Но дело даже не в том, что последнее станет ясно лет как минимум через пятьдесят. А в том, что «вывод в люди» представляется лишь одной — и далеко не самой важной — задачей критика. В литературе есть и другие механизмы для этого. Покровительство кого-то из мэтров. Поддержка кого-то из издателей или редакторов (о чем нам недавно напомнил «Гений» Майкла Грандаджа). Премиальные структуры...

Хотя опять же, если считать, что критика должна обслуживать в первую очередь авторов (а не читателей), то такая претензия понятна. Как и последний вопрос, которым завершает Вишневецкий свой пост: «Нам, литераторам, такая критика вообще зачем-то нужна?»

Тянет перефразировать известное высказывание товарища Сталина: «Извините, другой критики у нас для вас нет». Но постараюсь более конструктивно. Почему бы уважаемому автору, если положение дел в современной критике его настолько не устраивает, самому не писать ее? Это было бы логичней, чем сетовать на то, что «знатоки истории литературы» так мало высказываются о ее современном состоянии: Вишневецкий сам является таким знатоком (автор исследований о Белом и Сергее Соловьеве), и пара-тройка рецензий на современные издания у него есть... Пушкин, Чернышевский, да и многие другие, кто ругал критику, — они ведь ее еще и писали, и немало.

Нет, проблем и проколов в нашем цехе хватает; тут Вишневецкий прав. Но хотелось бы, чтобы был более содержательный разбор, а не очередное «взгляд и нечто».

Константин Кошаров

Нет ничего удивительного в том, что в наши ускорившиеся времена востребованы жанровые модели дайджеста, обзора и т.д. Практически каждый (что печатный, что — естественно — электронный)

литературный ресурс так или иначе прибегает к обзорам. Но не все обозреватели понимают, что жанр этот требует не меньшего вкуса, ответственности и внимательности, чем традиционная рецензия или аналитическая статья.

Вот, например, на известном портале «Текстура» за обзоры литературной периодики отвечает стихотворец, имажинистовед и критик Олег Демидов. Отвечает, как мне видится, не совсем по совести.

В последнем своем обзоре Демидов упрекает нашу «кавалерию», говоря, что рубрике надо разобратся: «либо заниматься серьезной работой, либо срывать хайп на окололитературных скандалах. А то получается какая-то сумятица. Не “толстый” журнал, а телепередача на первом канале». Перед этим идут обвинения в безапелляционности наших оценок и (если я правильно понял) — вкусовщине. Меж тем уже в следующем абзаце Демидов спокойно заявляет: «единственно, на что можно глянуть» (*орфография авторская*. — **КК**) в апрельском «Урале» — это рассказ Дениса Липатова. Допустим, критику не «глянулись» (кстати, само пренебрежительное «глянуть» приоткрывает нам его критическую «методу») по факту качественные стихи, проза, критика, присутствующие в этом номере журнала. Но сам посыл, достойный программы «Пусть говорят», показателен. Поневоле задумаешься, кто все-таки ориентируется на «первый канал»?

Пример отнюдь не единичный. Из подобных «предъяв» и прочих перлов в общем-то сплетены обзоры Демидова, который как раз всегда готов хайпануть на скандальчиках, чего формат его рубрики (в отличие от нашей) уж точно не предусматривает. То он посмакует конфликты в издательском бизнесе и прочие интриги-расследования, то покопается в грязном белье относительно интервью Быкова с Розановой (к обзору периодики это какое отношение имеет?), то повитийствует о привыкании к «уродливым обложкам» детских книг... Тут же и постоянные нарушения элементарной логики рассуждения, сомнительные разговорные обороты, дешевые заигрывания с читателем, высосанные из пальца попытки иронизировать, хамоватость, штампы, хлипкая аргументация или вовсе ее отсутствие... И это уже не говоря о переизбытке речевых ошибок, количество которых для кандидата наук — непростительно. В общем, тут, кажется, есть все, кроме собственно литературной критики. Покрывать этот очевидный непрофессионализм, видимо, призваны претендующие на объективность, но на деле представляющие набор холостых клише куцые

комментарии-отмашки вроде «а пусть читатель сам разбирается», хотя зачастую читателю даже непонятно, в чем именно ему предстоит разобраться.

Таким вот свежим — как известный суп, который подпортился и его решили оставить на другой день, — трепом предлагает нам довольствоваться Демидов. Он предлагает, а мы не будем. А вот редакции «Текстуры» есть о чем задуматься, ибо Демидов — не единственный критик на страницах данного ресурса, к которому имеются неустрашимые вопросы.

Сергей Чередниченко

Дать наименование текущему периоду истории и культуры — значит определить его. Какими существительными и прилагательными мы характеризуем время, в котором живем? Стабильность (на языке медийного официоза), она же стагнация, новый застой. Постсоветская Россия, соответственно — литература постсоветского периода. Трудно не заметить, что мы определяем настоящее не прямым, а косвенным способом — через прошлое.

«Мы лишь узоры на старых советских коврах», — поет Володя Котляров, лидер панк-группы «Порнофильмы», родившийся в 1987-м. «Я такая пост-пост, я такая мета-мета», — поет Лиза Монеточка, родившаяся в 1998-м. Оба автора появились на свет в эпоху «мы ждем перемен», дебютировали уже в период развитого путинизма, но принадлежат к разным поколениям. Интеллигентский Фейсбук обсуждает Монеточку с начала июня, основное впечатление от этой шумихи: все хотят, чтобы наступила новая музыкальная эпоха, как случилось в 1999-м, когда на сцену поп-музыки ворвалась Земфира, моментально отправив в утиль и Пугачеву, и Агузарову. Но вслушайтесь в эти простенькие минуса и в это «я такая пост-пост», которое совершенно не «я такая нью-нью», и поэтому звучит гораздо обреченнее, чем котляровское «Мы лишь узоры...»

Этот музыкальный пример взят из маргинального культурного поля, но тем вернее он оказывается индикатором общего настроения культуры. А разве не в маргинальном положении находится сейчас наша литература? Притом, что литературный процесс вроде бы богат событиями, именами, произведениями, в писательском и в обществен-

ном сознании только укрепляется представление, что большая эпоха литературоцентризма (от Пушкина до Солженицына) закончилась и больше не вернется. Мы переживаем уже не постмодернизм — мы находимся в периоде затухания стилистического эха XX века, в периоде пост-пост-литературы.

Чтобы убедиться в вышесказанном, достаточно вспомнить несколько новых явлений, ожививших постсоветский литературный ландшафт. Р. Сенчин, один из лидеров литературного поколения, родившихся в 1970-х, сознательно следует распутинской традиции (во всяком случае, в своих вещах о деревне). О самом ярком прозаике поколения родившихся в 1980-е С. Самсонове пишут, увы, мало, но если пишут, то не могут обойтись без сравнения с Набоковым или Шолоховым. Или последнее открытие «Букера» — роман А. Николаенко «Убить Бобрыкина». Каждая рецензия на него строится на улавливании стилистического эха: критикам слышится Белый и Сологуб, Хармс и Саша Соколов, порой даже Гоголь или ранний Битов. Но где в этом потоке сравнений и косвенных определений индивидуальные голоса дебютантов постсоветского времени?

Если русское общество не вернется в состояние литературоцентризма, русская литература будет обречена остаться грандиозным музеем разнообразных стилистических практик. Что должно произойти, чтобы этого не случилось?

Вероятность 1. Выбор между музеем и супермаркетом в пользу последнего. Как положено в буржуазном обществе, возникнет некая институция, которая закачает в литературу деньги, достаточные для того, чтобы литература превратилась в увлекательную индустрию, стала чем-то вроде мундиала (который — о, ужас! — тоже всерьез обсуждаем в интеллигентском Фейсбуке). Тезис о том, что в постиндустриальном городском пространстве культура становится драйвером развития экономики, звучит довольно часто. Актуальное визуальное искусство продемонстрировало успешность этой стратегии.

Вероятность 2. Историческое событие огромного масштаба, которое изменит всю мировую ситуацию и вместе с этим вернет литературу в центр общественного поля (по крайней мере, в России). Это не обязательно катаклизм, вроде мировой или гражданской войны, распада государства, экономической депрессии. А. Блок в своей публицистике заблуждался: ожидание перемены не равно ожиданию катастрофы.

Вероятность 3. Литературоцентризм предполагает не только реакцию писателей на внешние раздражители, но и потенциал жиз-

нетворчества, жизнестроительства. Способность литературы идти впереди жизни, наполнять жизнь смыслами — это имманентное качество литературы. Модернисты Серебряного века не столько отражали метафизическое состояние атмосферы жизни, сколько создавали эту метафизику. Не хочется произносить лозунг «Назад к модернизму!» Но нельзя забывать о том, что естественное развитие русского литературного модернизма было дважды искусственно прервано — гражданской войной в России и Второй мировой войной в эмиграции. Нереализованный в первой половине XX века потенциал модернистского мирозерцания и письма обещает явление неомодернизма.

В 2018-м заканчивает школу и входит во взрослую жизнь первое поколение родившихся в нулевые. Может быть, эти дети стабильности, согласно русскому принципу парадоксальности исторического пути, дистанцируются от советского и постсоветского, отбросят тяжкие оковы исторических травм XX века, осуществят гегелевское снятие и начнут определять себя не как «пост», а как «нео».

Возможности будущего всегда богаче опыта прошлого. Литература — это творчество, а не повторение пройденного. Русской жизни недостаточно самой себя, она требует наполненности смыслом. Это все банальные мысли, но их нельзя забывать. Их логическое продолжение: Россия обречена быть литературоцентричной страной.

А н н а # г ч к о в а

Литература до сих пор в состоянии кризиса, начало которого диагностировал в 1991 году А. Агеев. Но по сравнению с 1991 годом сегодня можно увидеть вектор ее трансформации: расширение дос, сдвиг литературного факта в сферу быта.

По мысли Тынянова, тенденция *сдвига литературной нормы в сферу быта* сопутствует всем литературным кризисам, а современная тенденция обращения к документу усилена еще и отталкиванием от прежней доминанты — литературы вымысла. Установка XX века на альтернативную реальность, реализованная в антиутопиях, магическом реализме, фантастике, фэнтези и постмодернизме, потеряла остроту выразительности, стерлась и стала фоном.

Новая выразительность — в искусстве дос.

Сегодня нон-фикшн успешно конкурирует с художественностью: в 2015 году Нобелевскую премию получает публицистика С. Алексиевич, в 2016-м «Большую книгу» и «Нацбест» — документальный роман Л. Юзефовича «Зимняя дорога». «Бывшее документом становится литературным фактом» (Ю. Тынянов).

О. Столповская («Октябрь», 2018, № 1) размышляет о «литературе окраин» как литературе быта и документа: «Литература окраин <...> тяготеет к реализму, подробно описанию малозначительных деталей быта <...> Как литература окраин интересен театральный проект — Театр.doc, приемы которого состоят в том, что тексты записываются на диктофон и минимально обрабатываются драматургами».

Снова оживает опыт натуральной школы, преодолевавшей романтические штампы введением необработанных, сырых лексических материалов, сценок, записанных с природы. В сферу литературы вовлекается то, что считалось бытовым: эго-документы, интимные подробности индивидуальной жизни. Такова, по утверждению А. Ганиевой («Серым по серому», Мастерская современной критики) проза Р. Сенчина и условный «новый реализм»: «опыты дотошной художественной передачи бытовой повседневности <...> инвентаризация серой осточертевшей рутины».

Такова проза А. Снегирева и условная «новая искренность», к которой в последнем романе «Дождь в Париже» тяготеет и Сенчин: натуралистические подробности, обнаженка телесная и духовная, фиксация эго-бытия, преобразование факта биографии в факт литературы. Герой вырастает до размеров первого человека Пуруша, из которого сделан мир, или, попросту, до автора. Появляется термин автопсихологический герой (С. Чередниченко — «Вопросы литературы», 2015, № 6).

О «литературной личности», которая воссоздается читателем по всему корпусу произведений автора, писал в свое время Тынянов. Тогда эти мысли не получили развития (стал широко использоваться лишь поверхностно понятый термин «лирический герой»). Сегодня, судя по всему, мы возвращаемся к тыняновским не до конца освоенным открытиям, именно в современной литературе есть все необходимые предпосылки для их актуализации, и прежде всего это «литературная личность». Ее актуализация — и в теории Вл. Новикова о конгруэнтности автора и приема, и в том, что в фокусе внимания актуальной прозы — интерес к тому, как отдельный человек справляется с жизнью.

В этой точке — зона роста и набухания нового, которое прорвало канон и брызнуло свежими побегими автопсихологической прозы: Сенчин, Снегирев, Козлова, Абузяров.

Даже самая изысканная, поэтичная, богатая оттенками и смысловыми валентностями проза сегодня не будет востребована при отсутствии истории личности, *пути* автогероя, как в случае И. Абузярова. Построенная на звуке, рифме, метафоре, визуальных и аудиальных коннотациях, перетекании внешней и внутренней формы к значению и обратно, проза Абузярова захватывает, но не удерживает. Хочется вынырнуть, подышать жизнью. Писатель работает с мифом, взятым лишь во внешней своей образности. Внутри перламутровых створок нет биения пульса. «Литературная личность» лишена оси построения себя, о которой заботился Мандельштам. Когда в текстах Абузярова появляются «другие», попытка автопсихологического героя установить с ними связь оборачивается нереализованными ожиданиями и требованиями. За границы своего «я» он не выходит, войти в мир другого не стремится. «Артем вдруг инстинктивно, каким-то шестым чувством, понял, что отныне его жизнь не принадлежит ему, что он перестал распоряжаться ею, что теперь его жизнь будет течь помимо его воли. И самое лучшее поддаться этому потоку» («Манекен Адама»). Но в потоке нельзя быть инертным: не работаешь лапками — тонешь. И все рассыпается. Перламутровыми ракушками, зернышками граната, сияющими на солнце каплями...

«Авторская индивидуальность не есть статическая система, литературная личность динамична» (Ю. Тынянов). Привлекательна «литературная личность» в ранних рассказах А. Снегирева — «молодой бог», играющий на контрастах мироздания, совмещающий противоречия в потоке жизни. Но после получения «Русского Букера» развитие этой личности застопорилось.

А вот «литературная личность» Сенчина недавно, напротив, пошла в рост, пробиваясь от «биографии насморка» к поэтической свободе демиурга («А папа?», «Шанс», «Дождь в Париже»). Автопсихологический герой Сенчина готов взять за руку жену и ребенка и повести за собой. Путь внутреннего развития, который проходит «литературная личность», есть ее эйдос. И энергично-художественный потенциал произведения напрямую зависит от него.

Я думаю, литературная личность, отраженная в образе автопсихологического героя и его способе проживания жизни, — функциональная доминанта современной литературы.

Елена Погорелая

Не так давно на занятии по поэзии Серебряного века одна из моих учениц задала вопрос: если в Серебряном веке магистральным сюжетом самоопределения, точкой сборки личности и культуры оказывался сюжет любви, значит, нечто подобное есть и сегодня? Значит, существует некая общая точка отсчета и для нашего времени?

Видимо, существует — и, видимо, связана она с «детской» темой.

Взросший статус детской литературы, лекции и сайты для школьников, детские программы на официальных мероприятиях, повышение «психологической грамотности» родителей — все это свидетельствует о том, что детский вопрос в последние годы становится ключевым. А вот литература взрослая подступает к нему исподволь, притворяясь то автобиографией, то нон-фикшн и неизменно привлекая к себе внимание (недавняя история с «Посмотри на него» Старобинец — лучшее тому подтверждение). Тем интереснее читать прозу, этот болевой сюжет лоящую, но остающуюся в русле худлита; я имею в виду новый сборник рассказов К. Букши «Открывается внутрь» (М.: Издательство АСТ, 2018).

Еще по рассказам из книги 2010-го «Мы живем неправильно» было понятно, что Букша — мастер малой формы. Малой, но объединенной общим, отчетливо актуальным сюжетом, будь то будни «офисного планктона» в «Мы живем неправильно» или тот самый детский вопрос в «Открывается внутрь». Новая книга Букши — о них, о детях: родившихся в коммуналках и спальных районах, брошенных, осиротевших, усыновленных или оставшихся в учреждениях, о детях из нищих «случайных семейств» или о детях, носящих в сознании бациллу безумия; о детях, которым пришлось слишком рано стать взрослыми, и о взрослых, которым, увы, навсегда суждено оставаться детьми. Триста шестая маршрутка курсирует между их адресами, помогая одному сюжету перетечь в другой, а мозаичность повествования, «крошащийся нарратив», как было сказано в одной из рецензий, восстанавливает всю эту нашу дискретную современность, выстреливающую порой чем-то публицистически точным и яростным:

Ночь в маленькой общажной комнатухе. Небо в окне — красное. Густой январский дождь шумит по крышам. Фонари Западного скоростного диаметра, рядом с которым стоит общага, шпарят прямо в окна. В комнатухе ничего нет, только тахта старая у окна да матрас у стены. Обои порванные. Форточка не закрывается. А в углу свалка барахла. Черная какая-то шмотка и вывернутые джинсы, пачки из-под доширака, колпак на резинке с бесплатного Нового года. Еще кружки на окне: «Кировский завод» и «Трехсотлетие Петербурга». И пластмассовый детский горшок. И рюкзак школьный, с молнией сломанной.

— Йома-а-а! — воет трехлетний Серый, стоя посреди комнаты босиком. — Где ма-а-ама?!

Сюжет сиротства, для западной прозы центральный еще со времен филдинговской «Истории Тома Джонса, найденыша» (и продолженный в романах С. Хилл, Дж. К. Роулинг, Д. Тарт...), а постсоветской прозой незаслуженно забытый (возможно, как излишне идеологизированный и советский), в книге Букши восстанавливается как раз в том объеме, какой и нужен сегодня нашей литературе, медленно переключающейся с истории на современность.

О л е з К у г р и н

Много уже написано о романах «Русского Букера — 2017». Но поскольку мой персональный шок в духе «Извините, а одному мне кажется, что...» так и не прошел, позволю и себе высказаться. Шорт-лист прошлого года таки да, удивил. Обилием жестокости, насилия и просто садизма. Да, именно садизма, правда не десадовского, самоценного, а естественно вписанного в ткань повествования, но от того не менее жуткого. На садизме густо замешаны «Тайный год» Гиголашвили, «Номах» Малышева и «Заххок» Медведева. Это все — страшные книги. Однако «Тайный год» и «Номах» дополнительно жутки еще и тем, что ощущается авторское оправдание творимых ужасов некой высшей целью героев. В «Свидании с Квазимодо» Мелихова насилие, садизм — обязательная составляющая часть, предмет рассмотрения главной героини, судебного психиатра. И ее же печальный финал.

«Убить Бобрыкина. История одного убийства» прекрасна одним уж названием, в котором два однокоренных слова, первое и последнее, — все о том же. Да и под обложкой лиричность придавлена буллингом — детской жестокостью, школьным насилием с одной стороны и непрекращающимся материнским гнетом — с другой. Самым светлым, добрым оказывается «Голомяное пламя» Новикова. В нем «всего лишь» мерзости советского террора 20–30-х годов (к описанию которых, впрочем, большинство из нас давно притерпелось), а также мучительно врезающаяся в память сцена изнасилования «двумя большими уже парнями» младшего школьника.

Глупо и странно было бы тесно и напрямую связывать отмеченные качества шорт-листа отдельно взятой литературной премии с состоянием всего общества, его коллективного бессознательного. Но все же, все же... Есть в этом что-то пугающее, видится накопленный выплеск постимперских войн, засвеченных по периметру России по обе стороны от ее границы.

А еще есть ежедневные полит-ток-шоу на центральных каналах, где обещания ведущих, даваемые оппонентам, окарикатуриваемым либералам, — вывести на чистую воду, закатать под асфальт, расстрелять, — давно уже стали обыденностью. Более того — шутивными рефренами, вызывающими аплодисменты в студии. Случаются, однако, и «зашквары», когда даже студия испуганно затихает (в связи с чем, признаться, шорт-лист РБ — 2017 мне и вспомнился).

«Вечер с Соловьевым» от 15 мая. Записной «либерал для битья» Борис Надеждин неаккуратно бросает: «Так что ж, меня расстрелять?» Сатановский (весело потирая руки): «Вешать!» Соловьев дает подачу: «Евгений Янович, вы же инженер-металлург!» Сатановский: «Именно! Вешать на балке крана!» Соловьев (внимание, шутка!): «Есть же “огненная река”!» Сатановский (с неохотой признавая правоту оппонента): «Да. Так больше...» Пауза, гробовая тишина в студии — страшно. Ведущий начал выкручиваться из неловкой ситуации, но мертвецкиной потянуло. И воздух отравлен. Это недопустимо и непростительно. Но это приветствуемо и это есть...

Евгения Коробкова

«Немного дерьма не помешает» — так звучит фраза-рефрен из новой книги Гузели Яхиной «Дети мои». В немецком местечке, где проживал главный герой, учитель по имени Бах, изготавливались знаменитые своей крепостью кирпичи. Сначала их делали из глины и сена, потом добавили коровий навоз, получили неожиданный результат. Тут-то и родилась фраза.

Книгу «Дети мои» уже распиарили так, что даже слепоглухонемые в курсе, что ее автор — Гузель Яхина — живой классик навряде Толстого. А коли так, то мнение мое и других критиков вообще неважно. Поэтому кому-кому, а Яхиной немного дерьма уж точно не помешает.

«Давно уже замечено, что у нас на святой Руси не умеют в меру ни похвалить, ни похулить: если превозносить начнут, то уже выше леса стоячего».

Двести лет почти прошло, а слова Виссариона Григорьевича Белинского словно бы о теперешнем литпроцессе. И — особенно — о пресловутой Яхиной, лауреате «Большой книги» за позапрошлогодний роман «Зулейха открывает глаза», ныне явившей миру новое творение «Дети мои».

Напомню, много шума из «Зулейхи» критики произвели еще в 2015 году, когда дебютный роман начинающего автора получил главные литературные премии: и «Ясную Поляну», и «Большую книгу», и только чудом не отхватил в качестве трофея «Букер», о чем высказался в «Российской газете» критик Павел Басинский.

Нет, мне не жалко. Просто недоумеваю. Неужели на всей Русматушке так плохи писатели, что литературные премии, которых, в принципе, не так много, нужно вручать одному (и не самому лучшему) автору?

О том, что «Зулейха» — обычная книга из разряда деланной пальцем средней руки беллетристики, — давно сказали до меня. Но с дебютного романа взятки гладки, авансы ему выдали отличные. Пришло время отдавать.

К «Детям моим» критики со всеми на то основаниями могли бы подойти с гамбургским счетом. Но получили по усам. Новое творение

Яхиной подается с еще большей помпой, с еще более агрессивной рекламой. Автор — гений. И точка. На книжной ярмарке Яхина вещает изо всех шатров чуть ли не одновременно. С цыганской ловкостью вручает «Детей моих» Собянину, вышедшему погулять по брусчатке. Да и по странному стечению обстоятельств каждый второй выступающий нет-нет да и скажет, мол, читаю Яхину, отличные книги. Таким образом «Детей моих» отрекламировал и Мединский, у которого книга лежит на прикроватной тумбочке, и Вениамин Смехов, получавший на Красной площади какую-то награду, и многие другие.

Ничего не хочу сказать, может, выступающие были честны. Может быть, и правда прочитали и вдохновились. Когда при мне превозносят Яхину, я хвалю и умиляюсь. Но, хваля и умиляясь, не могу не вспомнить об одном авторе, издающемся в том же издательстве. Как возмущенно рассказывал этот автор в частной беседе, одним из условий поездки на зарубежную книжную ярмарку было — пиарить перед журналистами «Зулейху» и на вопросы, «что посоветуете почитать», — со всей дури советовать Яхину. «И это притом, что я ее никогда не читал и после такого даже и не подумаю», — рассказывал мне этот писатель.

К сожалению, редакция Елены Шубиной взяла за правило позиционировать своих авторов как живых классиков. Но если в случае с Евгением Водолазкиным этот ход оказался оправдан, то в случае с Яхиной — категорически нет, по причине того, что автор не дотягивает до какого-либо уровня, а назойливая реклама только усиливает неприятные ощущения.

Из всего арсенала пиар-ходов мне, например, наиболее неприличным кажется использование для рекламы «Детей моих» ежегодной акции «Тотальный диктант». Если до Яхиной авторы не рекламировали свои книги, а сочиняли тексты специально для диктанта, то в этом году тотальный диктант был целиком и полностью построен на отрывках из «Детей моих».

Пиар, кстати, получился медвежий, поскольку отрывки «Утро», «День» и «Вечер» продемонстрировали, что у автора проблемы со стилем. Недостатки, на которые можно не обратить внимания и не заметить при беглом чтении, вдруг становятся выпуклыми и объемными при многократном повторении во время диктанта.

Привожу примеры из отрывка «Вечер», который мне и довелось писать. Диктант начался с того, что учитель Якоб Иванович спускается с крыльца школы и куда-то идет. Он «шел так стремительно, — под-

черкивает автор, — что можно было подумать, будто у него десяток безотлагательных дел». Диктор начинает следующее предложение и возникает недоумение: «Встречные, замечая семящую фигурку учителя...» Помилуйте, как двигался учитель: стремительно шел или семенял? Может быть, он карлик, которому кажется, что он бежит, но встречным очевидно, что он всего лишь семенял? Новая фраза отвергает наше предположение. Учителя окликают и нам диктуют, что он «запыхался от быстрой ходьбы». Отделавшись от прохожих, учитель «бежит дальше». Не спрашиваю, синонимы ли «быстро шел» и «бежал», но вот синоним ли «стремительному семенению» — «быстрая ходьба»?

Отрывок с семящим учителем заканчивается метафорой времени: «Так текла жизнь <...> спокойная».

Как такое может быть? Только что наш учитель «бежал», «быстро шел» и «семенял», однако жизнь его при этом «текла спокойно»?

Кривотолки и усмешки не только у меня вызвала фраза «его тренированный язык, мерно и безотказно работавший во время уроков, <...> начинал отказывать хозяину, когда Бах переходил на диалект в разговорах с односельчанами». И уж притчей во языцех стала в Фейсбуке фраза: «...язык мешался меж зубов, как чересчур большая и плохо проваренная клецка». Тут уже писатель Вадим Панов не выдержал и спросил: а что, он умер, что ли? Почему язык между зубов?

В самой книге подобных смехоточек — пруд пруди. Видно, как тяжело даются автору метафоры, как нехотя он пытается напичкать ими текст, выдавая нелепые нагромождения вроде «в окружающем киселе проступала вещность мира медленно, как трава сквозь апрельский сугроб». Не говоря уже о том, что довольно нелепо выглядит то, что герой романа — мужчина, а метафоры — подчеркнуто женские, кулинарные: «мир плавился, как сало на сковородке».

Но это еще полбеда.

Помню, как во время еще презентации «Зулейхи» автор, как от чумы, отрецивалась от сравнения своей книги с пьесой татарского классика Гаяза Исхаки «Зулейха». Мол, я не читала, не знаю о такой. Слышать такое от современного писателя было странновато. В наш век постмодерна и шестиклассник знает, что, озаглавив роман именем Анна (не говоря уже об имени Зулейха), ты должен иметь в виду Анну Каренину, даже если ее не читал.

Рассказывая о новой книге «Дети мои», автор неоднократно упоминала, что вдохновлялась сказками братьев Grimm. Но подчеркнуто

не упоминала более очевидное сравнение. Конечно, Водолазкин, конечно, «Лавр». Как очевидно старание копировать и стилистику «Лавра», и стремление перетащить к себе сюжетную канву: смерть невенчанной жены, попытка сохранить ее тело, объявление чужого ребенка своим, добровольное отшельничество... Схожего между двумя произведениями больше, чем у шишкинского «Венериного волоса» и книги воспоминаний Веры Пановой «Мое и только мое». Только хуже и скучнее. Что ответить на это? Не читала, не знаю? Немного дерьма не помешает? Или за три года, прошедших с момента написания «Зулейхи», «самая яркая дебютантка в истории российской литературы» все же освоила теорию постмодерна, чтобы объявить написанное цитированием?

О л е г а Б а л л а

За два месяца, прошедшие со времени предыдущей кавалерийской атаки на отечественную словесность, в поле моего читательского зрения успели оказаться — независимо друг от друга — два вышедших недавно ярких и достойных подробного разговора (который надеюсь еще учинить) текста — скорее, многотекстия, симбиоза текстов — в жанре, который давно занимает мое воображение: авторского словаря (или авторской энциклопедии — по крайней мере, одна из книг, о которой пойдет речь, называет себя именно так). Это «Энциклопедия юности» Михаила Эпштейна и Сергея Юрьенена (М.: Издательство «Э», 2018 — второе издание, существенно расширенное по сравнению с первым, вышедшим лет восемь назад в американском издательстве «Franc-Tireur») и энциклопедический словарь Олега Кривцуна «Основные понятия теории искусства» (М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018). Первое из многотекстий занимает подвижную и плодотворную нишу между художественным и нехудожественным типом высказывания, второе — не менее плодотворную и подвижную, между высказыванием искусствоведческим и философским (тем не менее, считаю допустимым рассматривать этот словарь как часть литературы, понимая литературу широко и безусловно, включая философские тексты в ее состав). А что оба словаря — цельные высказывания, и не сомневаюсь.

Чем случайней, тем вернее сойдясь на читательском столе, эти книги провоцируют разговор об авторском словаре как форме литературного мышления, к которому я, будучи ограничена форматом рубрики, пока сделаю здесь некоторые самые предварительные заметки. (В этот ряд можно было бы добавить «Проективный словарь гуманитарных наук» Михаила Эпштейна, вообще тяготеющего к «словарной» форме мышления, — но он и вышел и был прочитан уже давно, в 2017 году.)

Словарь Кривцуна (предлагающего систему концептов для теории искусства в целом и наследующего в этом Вельфлину, к основополагающему труду которого «Основные понятия истории искусства» отсылает его название) имеет все черты предприятия существенно более академичного (и в этом смысле — стилистически более цельного), чем двухголосая, двухинтонационная и полистилистичная «Энциклопедия юности», авторы которой называют ее «опытом лирической культурологии», но на самом деле все гораздо сложнее, и культурология тут столько же лирическая (и автобиографически рефлексивная, что далеко не всегда лирика), сколь и метафизическая — особенно в той ее части, что написана Эпштейном. Вообще «Энциклопедия юности» — доказательство того, что словарь как жанр внутри себя способен быть многожанровым: он — структура структур, метаструктура.

В своей «Энциклопедии...» Эпштейн и Юрьенен свели воедино (не смешали, но составили в один комплекс) два описанных Эпштейном в одном из приложений к основному словарному корпусу способа организации сознания: *нарратив* и *тезаурус*. Юрьенен — практически чистый нарратор, тогда как Эпштейн — классический «тезаурист» (независимо от того, существует ли такое слово; если нет, теперь будет), тип несравненно более редкий. Два этих способа мышления тут пребывают в интенсивном диалоге, оттеняя возможности друг друга. (Эта сложноустроенная книга хороша и тем, что ключи к ней содержатся в ней же самой, буквально вкладываются в руку читателя).

Обе книги дают резко-индивидуальную картину осмысливаемой части реальности — причем словарь Кривцуна, не переставая быть объективным и не стремясь ни к какой эссеистичности, не в меньшей степени. Он — все равно высказывание персональное и пристрастное, что я бы отнесла к числу его достоинств.

При всей своей несомненной академичности, выполнявшийся как научная работа и содержащий корректные ссылки на специаль-

ную литературу, при всей рациональной выстроенности отдельных его статей внутри себя — уже своим составом, отбором тем, — этот словарь представляет собой карту авторского смыслового пространства. Мне уже случилось писать о том, что, в соответствии с исследовательскими интересами автора, внимание в словаре заметно сдвинуто в сторону визуальных и пластических искусств. Что касается отсутствующего остального — таких, например, позиций, как «Литература», «Музыка» и даже «Театр», «Кинематограф», «Фотография», которые вполне визуальны, — то их отсутствие значимо и представляет собой не пропуски, но открытые пространства для дальнейшего достраивания — может быть, силами и других авторов — намеченной здесь понятийной системы. В его нынешнем виде словарь может быть принят как костяк для дальнейшего разрачивания, даже с указанием его возможных направлений — и с теоретической его основой.

Словарь как форма высказывания (система концептов, «биограмм», как это называют применительно к своей книге Эпштейн и Юрьенен, «логограмм», как я сказала бы применительно к книге Кривцуна) — его можно читать в любом порядке, в любом направлении, и не погресишь против целого, — это освобождение от власти времени в рамках самого времени, его средствами. Текст, выстроенный таким образом, представляется мне по определению более объемным, чем линейное повествование (по крайней мере, его объемность — куда более явная и даже, так сказать, запрограммированная). Главное же, в отличие от линейного повествования с внятным сюжетом (хоть бы и со множеством таковых), он может — в принципе, бесконечно — дополняться новыми элементами, разрастаться в разные стороны, опять же не теряя из виду целого. (Именно это и произошло с «Энциклопедией юности» при ее переиздании). Словарь, принципиально открытая конструкция, — вещь почти парадоксальная по своему устройству: бесконечный текст (границы его всегда условны и преодолимы) с четкой структурой. Живой опыт структурированной бесконечности.

А н д р е й П е р м я к о в

Кочнев может удивлять. И делает это вполне регулярно. Хотя как будто ненароком. Он вообще кажется довольно отстраненным. Собственно, его появление, совпавшее с выигрышем премии «Дебют» в 2007-м, было первым из таких удивлений. А еще и слова председателя жюри Максима Амелина об «эстетической внятности» лауреата. Этот поэт мало о ком из молодых отзывается в подобном ключе. Далее произошла довольно ожидаемая книга «Маленькие волки» и две странновато-хорошие повести в журнале «Урал». Проза описывала жизнь условно-маргинальной молодежи: не агрессивной, не склонной особо к употреблению веществ, психически, кажется, здоровой, аполитичной, однако пассивно не приемлющей этот мир. Собственно, и лирический герой «Маленьких волков» был похожим.

Далее все вновь переменялось. Кочнев, вроде не склонный к менторству, открыл в родной Перми пафосно названную литературную студию и опубликовал в журнале «Октябрь» статью о крахе самоизоляции. Статья, завершавшаяся выводом: «Маргинал же отмирает. Время одиночек прошло», — среди различных интересных мыслей содержала тезис о том, люди каких именно типов могут быть интересны себе и времени. Получились такие варианты:

- 1) человек эпохи глянца;
- 2) человек хемингуэевского типа или хомо сапиенс борющийся;
- 3) человек социальный.

И новая книга Кочнева «В порту Шанхая» (М.: «Воймега», 2017) содержит, кроме прочего, подробнейшее исследование всех трех типов. В этом плане эксперимент и следование собственным идеям — честнейшие. Вот, скажем, глянцевого мурзилки:

* * *

*красивая блондинка появляется из
тойоты хлопая дверью
рыжий парень высунувшись из кабины
медленно ждет ее
свесив локоть наружу...*

В финале пепел сигары напоминает звезды — красивость для прежнего Кочнева невыносимая.

Вот неуклюжий мальчик с неуклюжим папой совершают дежурные нелепости. В предыдущей книге была схожая история о молодом и бедном художнике, проживающем с мамой. Однако там присутствовало любование и радостное удивление: так тоже можно жить! Здесь же ситуация иная. Нелепые герои обитают в столь же нелепом мире. Тут что не сделаешь, то и смешно. Каждый волен хохотать над каждым, не затыкаясь. Или плакать. Или тихо жалеть. Это именно третий вариант из перечисленных Кочневым в статье: люди социальные.

И, конечно, есть сапиенс борющийся. Смешно борющийся. И сам он смешной. Поэма «Московский Будда» стала известна в узких, но правильных кругах до выхода книги — после журнальной публикации. Борец там вправду специальный. Узнаваемый, важный для Кочнева и чуть утрированно изображенный московский поэт на фоне столь же гротескно преувеличенных социальных протестов задирает правоохранителей не эпатажа для, не ради их вразумления, не из солидарности даже с бунтарями, а... словом, цель там довольна метафизична, как любая цель хорошей борьбы. Поэма доступна в «Журнальном зале», кто не знаком — весьма рекомендую.

Впрочем, исследовательская функция поэзии — вещь крайне важная, но она именно вещь. Интересней, пожалуй, как декларированная смена мировосприятия отразилась на сути, на ткани творчества.

Как минимум — отразилась. На поверхностный взгляд, стало больше крупных текстов, больше отчетливо ритмизованных текстов (в привычном понимании термина «ритм»). Появились рифмованные стихи, прежде бывшие у Кочнева редкостью невероятной:

* * *

*рок-н-ролл выживает в глуши в деревянных амбарах
в старых домиках где успокоилась жизнь
здесь гитары ведут разговоры и медленно старость
подбирается к музыкантам и тупятся в карманах ножи
они ловят свой кайф и слипаются в памяти лица
тех кто иногда приходит в гости сюда
чтобы почуять пространство чтобы скорей напиться
и послушать как ритмично бежит по ржавым трубам вода*

*и в заброшенных садиках где горизонт оборвался у края
наркоманы скучают при корявых речах*

Немного похоже на стихи другого пермяка — Ивана Козлова, но, обращаясь к высокому стилю, путь в небо тут иной. Говоря в одном из редких своих интервью, дескать, рифмованные тексты ему удаются менее верлибров, Владимир, наверно, кокетничал, но вот длинные стихотворения с отчетливо выраженным лирическим героем у него и вправду получались не всегда. Вопрос, разумеется, не в технике: Кочнев давно превзошел уровень, когда о ней надо говорить. Дело в попытках укрыться за лирическим героем. Нет, претензии к миру у Кочнева всегда были минимальными, однако они были. А теперь вот стихи, «написанные болью», — это действительно стихи, написанные больной рукой. Пострадавшей в мелкой бытовой травме:

*в детстве я думал
что мертвые оживают
и что игрушки когда наступает ночь
начинают играть
теперь я вижу они мертвы
их глаза раскрыты и вытаращены
а я человек лишившийся части себя
правой руки отбитой о холодильник*

Да: остались и прежние краткие верлибры, назывные, имеющие определенный и легко считываемый подтекст:

* * *

*черные перчатки голубей
аплодируют
снежному утру, —*

или вот еще, напрямую почти:

* * *

*сесть в красный трамвай
купить синий билет*

*и ехать
ехать
ехать
в страну бесцветного
одиночества*

Есть какое-то мерцающее сходство со стихами Юлия Хоменко, но не большее, нежели в предыдущем случае — с Козловым.

Ну, и о самом интересном. Увы, невозможном. Как бы восприняли эту книгу, не зная предыдущих стихов Кочнева, его прозы и эстетических деклараций? Скажем, окажись «В порту Шанхая» дебютным сборником? Клевали б, думаю. Укоряли бесхитростностью. Или наоборот. Впрочем, ничего страшного. Эта книга, сама-то по себе очень интересная, еще ж и непременно попадет в контекст дальнейшей эволюции поэта Кочнева. Вот правда. Все-таки, совпадение целей с литературными декларациями не в ущерб собственно эстетике — редкость. Так мало кто умеет.

Валерий Шубинский

В последнее время мне несколько раз приходилось участвовать в спорадических дискуссиях о современной поэзии, возникавших в соцсетях. Для меня очевидно, что и формат этих дискуссий, и их напряженность сильно изменились. И мне кажется, что я знаю причину: та межпоколенческая связь, которая начиная с 1950-х была довольно прочна, стала нарушаться уже в первое десятилетие нового века. Сейчас же очевидным образом появилось поколение, для которого наша система иерархий и противостояний имеет в лучшем случае историческое значение, поколение, которое не то что ничему у старших не может и не хочет научиться — но делает это как-то совсем неожиданно. Скажем, вырывая из очевидного для нас контекста одну — и, на наш взгляд, далеко не главную — традицию или сопрягая несопряжимые для нас явления и имена.

Для нас, «стариков», здесь есть несколько соблазнов. Один из них — страх «отстать от времени», оборачивающийся суетливой лестью молодым, прежде всего тем из них, кто позиционирует себя в качестве «радикалов». Это контрпродуктивно по двум причинам.

Прежде всего это скверный подарок самой литературной молодежи, которая лишается возможности отстоять себя в борьбе, преодолеть сопротивление среды (что само по себе весьма плодотворно). «Радикализм» стремительно становится мэйнстримом и теряет свою разрушительно-созидательную энергию (если таковая наличествовала). Но помимо этого — стремящиеся не отстать от времени мэтры почти всегда ошибаются объектом. Как, к примеру, символисты, пресмыкавшиеся перед Северяниным и не заметившие Хлебникова.

Если говорить о нашем времени, наметились два распространенных варианта «продвинутой» молодой поэтики: семантически непроницаемые, синтаксически полуразрушенные тексты, в которых авторская работа сводится к медитации над остаточными оттенками смыслов, и исповеди-декларации, демонстрирующие социальные и сексуальные травмы автора и пытающиеся придать им общественную значимость. Однако я не уверен, что новое слово в поэзии будет сказано внутри одной из этих двух поэтик. Я даже почти уверен в обратном.

Не надо бояться роли консерватора — если, конечно, это сложный и многомерный консерватизм, являющийся оборотной стороной эстетической революционности, консерватизм позднего Элиота и позднего Хармса. Тот консерватизм, о котором говорил Ходасевич: «не гаситель огня, но его поддерживатель». Но есть и другой вариант консерватизма: апеллирующий к «понятности» и «человечности» и по существу связанный с наследием советской поэзии. Наверное, он тоже имеет право на существование. Однако мне кажутся очень важными два принципа, которым консерваторы постсоветского типа, разбирая чужие стихи, следуют редко: это презумпция умения и презумпция значительности. Я имею в виду, что при анализе любого поэтического текста следует (если нет веских свидетельств обратного!) исходить из того, что автор пишет так, как пишет, не по художественной беспомощности, а по сознательному выбору, и что он намеревался высказать некие серьезные и заслуживающие внимания вещи (другое дело, получилось ли это у него).

Хотелось бы еще вот на чем задержать внимание: опасно смешение глубинно-эстетических вещей с частными вопросами, в том числе версификационными. Более широкое, чем прежде, распространение верлибра в русской поэзии — бесспорный факт, но связывать этот факт с определенной поэтикой — едва ли грамотно. Если кто-то опасается монополии верлибра, подобно той, что наступила в иных

поэтических культурах Запада, то единственный способ противостоять ей — самим разрабатывать различные формы регулярного стиха, не обязательно, кстати, силлабо-тонического. Важно, однако, чтобы эта работа со «старыми» или «старо-новыми» стиховыми формами не коррелировала с примитивностью языка, с отрицанием современных поэтических практик. Одна из причин известной маргинализации «новых формалистов» в США — в попытке некоторых из них писать так, будто XX века, не говоря уж о XXI, не существовало.

И, наконец, последнее. Сейчас молодые поэты начали — после очень долгого перерыва — публично спорить друг с другом. Что само по себе прекрасно. Не то что бы эта полемика (где с одной стороны может оказаться, например, Кирилл Корчагин, а с другой Борис Кутенков) требовала непременно нашего участия, хотя иногда наши реплики могут оказаться бесполезными для спорящих. Но прежде всего мы должны понять язык этих дискуссий и внутреннюю логику заявленных позиций — с точки зрения самих оппонентов, а не с нашей.

Игорь Дудардович

Мои отношения с современной поэзией давно стали, с одной стороны, бытовыми, с другой, сугубо деловыми и, поверите ли, рутинными. Во втором случае я выполняю функцию, я — редактор, винтик журнального процесса. Моя задача — определенное количество поэтического продукта в каждом номере, такое-то количество подборок, стихов. Я нахожу то, что годится, чтобы заполнить ячейку. Я чувствую свою ответственность.

Критика поэзии — это быт, и мое медленное, постепенное с ней — с поэзией — прощание, расставание — как говорят, быт опротивел.

Кто-то из коллег однажды сказал, что это производственная травма, дескать, работая в отделе поэзии, я просто перечитал текстов. Не думаю. Более вероятной причиной мне кажется скорость нынешних изменений, которые, судя по всему, навсегда опередили возможности поэзии. Я просто вижу и чувствую эти ограниченные возможности бывшего ускорителя сознания.

С поэзией сегодня, кажется, все предельно ясно, как с каким-нибудь хорошо изученным химическим элементом, она более-менее предсказуема. Или как с человеческими возможностями, например,

в беге, где новые рекорды — это уже какие-то доли секунды, десятые, сотые, тысячные. Хотя спортивная аналогия тут, наверное, не вполне верная, особенно если понимать теорию прогресса в литературе так же буквально, как это делал Манделъштам: «Теория прогресса в литературе — самый грубый, самый отвратительный вид литературного невежества <...> Никакого “лучше”, никакого прогресса в литературе быть не может — просто потому, что нет никакой литературной машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать». Далее Манделъштам говорит о языке как о критерии единства в литературе, с помощью которого можно рассмотреть те или иные явления. Фактически отбрасывая шкалу прогресса, поэт заменяет ее шкалой языка.

И все-таки прогресс в литературе есть. Позволю себе частично не согласиться с Осипом Эмильевичем. Прогресс не в смысле вульгарной теории улучшений, а в смысле теории отклика — на происходящие изменения, эволюционной реакции, — в эволюции же тоже нет никакой специальной «машины и нет старта, куда нужно скорее других доскакать». В этом плане критерий языка, быть может, и хорош для рассмотрения явлений, однако он, будучи следствием, не объясняет причины.

Что главное в поэзии: лирический герой, образы, масштаб личности, опять же язык? Все это лишь следствия. Главное в поэзии то же, что и везде, и всегда, — *Zeitgeist*, дух времени или его шум. От чувствительности к своему времени зависит самое существенное, иногда эта чувствительность трагична и фатальна, например, как было с Блоком. В итоге не каждому времени везет с поэтами — в отличие, скажем, от прозаиков (проза — куда более стабильное и «здоровое» искусство). Кто-то винит в этом «тепличность», полагая, что настоящая поэзия рождается на сломе эпох, в условиях нравственных, общественных и прочих катаклизмов. Но когда этой чувствительности нет, когда поэты не понимают и не чувствуют своего времени, это похоже на общий поэтический анабиоз или как будто на автопилоте... Это, конечно, период не полного бездействия, но растерянности, вялости и пассивности, либо, наоборот, истерики, это период почивания на чужих лаврах и консервации языка и в языке.

2010-м, я считаю, не повезло.

Одна из главных черт и проблем 2010-х — их безыдейность. Поэзия перестала рождать новые смыслы и миры; наконец, не возник новый

язык — тем, сколько угодно, а языка нет. Со мной как с современным читателем современные поэты не говорят на одном языке, языке настоящего — разве что на уровне жонглирования модными словами и мемасиками.

С проблемой безыдейности, мне кажется, связана миграция в прозу, что видно не только на примере молодых, но и особенно старших поэтов, и, как они сами объясняют, это вовсе не типичное «Лета к суровой прозе клонят». Например, Санджар Янышев на презентации своего «Умра» (М.: Издательство «Арт Хаус медиа», 2017) признался, что теперь самые обычные маргиналии несут в себе более поэзии и жизни, чем сами стихи, которые стали слишком плохим «транспортом». Быть может, «транспорт» плохой, потому что как раз нечего транспортировать? Или все-таки и в нем дело тоже? При этом очевидно же, что отнюдь не в литературной универсальности. Выходит, не у меня одного чувство, что поэзия стала каким-то слишком «неудобным», непластичным искусством...

С этой же проблемой — с безыдейностью — связана и столь избыточная в поэзии абсолютизация и возведение поэтами самих же себя в культ. Поэты любят (с подачи великих) рассуждать и спорить (с самими собой), какое искусство выше, поэзия или проза, твердить о «богоизбранности» поэзии и даже выносят ее за рамки литературы вообще. Прозаики, к счастью, не имеют подобной привычки — абсолютизировать прозу, им просто некогда заниматься этими глупостями.

И вот же ирония: более чем столетнее движение поэзии к прозе, похоже, завершается, и все эти эксперименты поэтов — опять же, с прозой. Неслучайные выражения: Бродский говорил, что проза есть продолжение поэзии другими средствами; Акутагава: что проза занимает место в литературе только благодаря содержащейся в ней поэзии.

2010-е — время прозы.

Поэзия этих лет, на мой взгляд, в основном вторична — по отношению к прозе, и эта вторичность была запрограммирована/предопределена еще в конце 2000-х, а предвидеть ее можно было даже еще раньше, в конце 1990-х. Сейчас я как раз работаю над статьей «Поэзия 2010-х, кризис и назначение в новое время», где и занимаюсь разбором сложившейся ситуации.

Поэтам это не обязательно понимать, но их вдохновение сегодня нужно совсем не для поэзии, кризис которой, помимо прочего,

характеризуется тем, что, переставая быть целью, поэзия все более становится средством — средством прозы. Словно в Ноевом ковчеге, поэзия теперь будет спасаться/пытаться спастись в прозе и прозой («новый эпос»). (Из новинок таким ковчегом мне видится роман А. Николаенко.)

При этом совсем не выглядит парадоксальным тот факт, что со стихами у нас как бы все офигенно: много авторов хороших и разных, оснащенных и умелых, даже с избытком.

Один из глубокоуважаемых мною редакторов поэтического журнала сказал бы на все это, что поэзия всегда в кризисе. Однако это не поэзия в кризисе, это просто мы тупим со временем и поэтому ищем себе оправдания или же еще хуже — не сумев понять время, боремся с ним, делаем ему назло, наконец, пытаемся его отменить самим фактом своего подержанного искусства, искусства секонд-хенд.

