

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

(предварительные заметки) х)

Поэзия — как приобщение к святости.
Промел год — и человека не узнать.

Су Ии

1. Общее замечание. Новая поэтическая язык

Новейшая русская поэзия последних двух десятилетий — явление аморфное, невыявленное, даже неназванное. Настоящая статья — первая попытка его самостоятельного с точки зрения историко-культурной. Существуют стихи, поэмы, книги /к сожалению, далеко не всегда отпечатанные типографским способом/. Можно говорить об удачах и неудачах, о талантливых и своеобразных поэтах, о сложившихся в миф или загубленных творческих судьбах, — собственно, именно так и делается в зарубежных статьях..

Более очевидно, что новейшая русская поэзия, несмотря на аморфность и противоречивость, — явление целостное, имеющее единые эстетические предпосылки, обладающее определенными чертами "большого стиля".

И уже совсем спорно то место, которое занимает новейшая русская поэзия в общемировой культуре. Очевидный, на мой взгляд, провал альманаха "Аполлон-77" означает, что целостность новой русской культуры, будучи ощущаема ее творцами

х) Доклад на конференции был сделан на основе этой статьи.

на эмоциональном уровне, еще не осознана как культурологический /а не социологический/ факт на фоне других фактов современной мировой культуры. Мы существуем, но наше существование еще не может быть подтверждено вербально, — таким образом, чтобы стать самоочевидным.

Итоги подводить рано. Мы, современники, не можем встать над живым процессом, частью которого являемся. Но за последние годы в русской поэзии создано столько действительно значимого, столько написано стихов, удовлетворяющих самым строгим критериям, что настало время оглянуться и спросить себя: а что же все-таки создано? кем? когда?

Предсмертное пророчество Анны Ахматовой о новом расцвете русской поэзии оправдывается. Но оправдывается мучительно и трудно. Это расцвет, скрытый от глаз читателя. Расцвет не для современников.

Главная трудность заключается в несоответствии языка новейшей поэзии. За последние 20 лет в неподцензурной поэзии произошла революция поэтического языка, оставшаяся незамеченной и неосознанной не только публикой, но и самими поэтами. Тихая, тайная революция. Незаметно для самих себя поэты заговорили языком, неслыханным прежде в России. Этот язык, повторяю, пока не самоочевиден: он требует к себе ищущей. Фактически он находится в безграмматическом состоянии для большинства воспринимающих. Многие не могут оценить его эстетически, не могут любоваться им: это чужой язык. Язык, состоящий из знакомых слов, соединенных посредством незнакомой /неизвестной/ грамматики.

Но если новый поэтический язык принадлежит поэзии, литературе /так же, как повседневная речь принадлежит быту/, то его грамматика выходит за пределы литературного ряда. Она образуется из сложного взаимодействия социальных, исторических и биографических факторов. Чтобы понимать такой язык, нужно постоянно иметь в виду, что русская словесность всегда так или иначе тяготела к истории, вырастала

из истории /роль Карамзина/ и встала в нее /судьба Мандельштама/.

В основе нового поэтического языка лежит принцип свертки исторического опыта в личное слово. Прошу обратить внимание: исторического, а не историко-культурного, не эстетического, как это происходило в новейшей европейской литературе в XX веке. Концептуальным был издревле свойственен русской литературе, русской культуре в целом. И если для западного художника объектом "сжатия" и героизации до сих пор остается прежде всего сам художественный язык — будь то язык предшествующей культуры или язык культуры массовой, то в России мы сталкиваемся с почти полным отсутствием представления о специфичности художественного языка на уровне авторского самосознания.

Здесь существовала и существует иллюзия, что сам процесс говорения непосредственно воздействует на мир. Господствует представление, что главное — не смысл сказанного, а историческое приращение смыслов к сказанному. Содержание художественного произведения как такового всегда меньше его смысла. Смысл понимается только тогда, когда обнаруживается стремление текста выйти за рамки собственного содержания. В новейшей поэзии слово может означать что-либо только тогда, когда оно рассчитывает на историческое приращение смыслов, больше того — когда провоцирует ход и направление такого приращения.

Сплось и рядом мы имеем дело с феноменом "человекотекста", а не со стихами и их авторами. Опасность полного отождествления слова поэта с его личностью — это опасность возврата к магическому манипулированию сознанием и волей того, кто воспринимает этот текст. "Магическое" отнесение к слову, на внешний взгляд, воскрешает в нас античное понимание поэзии: *poeta* /"поэт"/ означает — "делатель". Но в отличие от античных поэтов и теоретиков поэзии, "действие" в поэзии имеет лишь отрицательную, "раздольную" направленность для литературного начальства.

Новое искусство оказалось пережитком, — в самом зародке оно приняло и усвоило отрицательно-магическое отношение к слову, изживши, однако, социальный вектор этого отношения.

Может быть, именно поэтому о нем легче говорить с точки зрения политико-социологической, нежели с точки зрения историко-культурной. Но язык, выработанный новым искусством, одним фактом своего существования выводит неподцензурную поэзию на сферы социологической. В конечном итоге, это язык утверждения новой реальности, и он не позволяет сводить явление новейшей поэзии к факту социального движения.

2. Проблема самоназвания

Так, история новейшей русской поэзии не тождественна социальному движению, вызвавшему ее к жизни. Но она и не отделена от того социального процесса, который получил весьма неточное и чисто негативное обозначение: "ДВИЖЕНИЕ НОНКОМ-БОРИСТОВ". Вариант: "ВТОРАЯ КУЛЬТУРА", наименование едва ли не оскорбительное.

"Вторая культура", "вторая литературная ответственность", "вторая художественная реальность"... — не думаю, чтобы сами участники движения были удовлетворены этими терминами, имеющими чисто социологическую направленность.

Перед нами пример определения-через-отрицание, определения социологически бессодержательного. Однако явление, которое мы стремимся определить и которое стремилось в течение десятилетий назвать себя, определялось именно через отрицание. Поэзия 60-70-х годов /и не только неподцензурная/ в целом имела "нигилистический", альтернативный характер.

Эстетика нового русского искусства /и поэзии в частности/ создавалась на базе отрицания смертвенней и концу 50-х годов художественной системы, за которой закрепилось название "искусства соцреализма".

Неподцензурная русская поэзия 60-х годов в историко-куль-

турном отношении выполняла часто негативную функцию: она "открывала" целые области культуры, слов быта, табуированные, исключенные из словесного бытия в литературе подцензурной.

До конца 50-х годов печатная литература развивалась в чрезвычайно узком тематическом, идейном и даже лексическом диапазоне. Существовали, естественно, идеологически мотивированные "запретные зоны": секс, религия, философствование измарксистского толка и т.п. Но существовали и своего рода эстетические "запретные зоны", которые оказались более устойчивыми в процессе десталинизации, нежели прямые идеологические запреты. Существовали верхние и нижние границы словоупотребления. Верхняя граница лексически дозволенного автоматически отсекала все, что так или иначе соотносилось с духовно-религиозной сферой: Бог, Дух, святость, душа, молитва, благодать и т.п. Некто Кочурин, бывший в течение долгого времени главным редактором Ленинградского отделения издательства "Советский писатель", в разговоре с одним молодым поэтом как на единственный аргумент невозможности опубликования стихов указал на слово "душа": "Везде у тебя эта "душа".

Нижняя граница оберегала нормативную поэтическую речь от огромной группы слов, указывающих на непосредственную физиологию, а также от инвектива и сленговых образований.

Перед неподцензурной поэзией с самого начала ее существования встала радикальная языковая задача: уничтожить эти границы или, по крайней мере, указать на их относительность. История поэтического языка в 60-е годы прошла под знаком эмансипации разговорной речи и "обнивания" запретных областей. Другая, тоже негативно-революционная тенденция, наоборот, состояла в том, что поэты подчеркивали различие между "речным" языком поэзии и "собачьим" языком коммунального быта, обращаясь к архаическим пластам словесного сознания — к поэтическим штампам начала XIX века.

Только в начале 70-х годов появились основания о сомнительном отношении к термину "вторая литературная действительность". "Вторая" литература, построив картину языка и обнаруживаемого через язык мира, выполнила свою дополнительную функцию по отношению к "первой" - и почти перестала ощущать себя особым явлением.

3. "Точки отсчета". Перколизация. Литературная миссия.

Предполагается, по меньшей мере, три "начальных точки" развития новейшей русской поэзии /см. доклад В. Иванова на конференции по проблемам неофициальной культуры 15.09.79 в Ленинграде/. Выбор каждой из них зависит от сферы интересов избирающего. Для одних, будем называть их традиционалистами, "вторая литература" началась еще в 30-е годы и непрерывно создавалась в условиях жестокого не только литературного, но и личного подполья. Одни из примеров - творчество Даниила Андреева /см. многочисленные ссылки; на последних переизданиях - в журнале "Община", №2, 1978/. На мой взгляд, произведенная, сознанные в этих условиях, пусть даже гениальные, говорят только об одном - о существовании авторов, человечески и литературно отрезанных не только от единомышленников, но и от всего остального мира. Такие произведения, являясь фактами истории культуры или индивидуального художественного творчества, в то же время не включаются в живой литературный процесс. Они пока еще лежат за пределами литературы и могут быть включены в историю культуры лишь "задним числом" и только будучи санкционированы историей культуры, могут осознаться как факты культуры, а не социологии, психологии и т.п.

Вторая точка зрения может быть обозначена как "либерально-социологическая". Ее сторонники полагают, что толчком к развитию нового искусства в России была смерть Сталина и начало процесса десталинизации, раснувшегося искусства /1956г./ Этой точки зрения, с определенными оговорками, придерживается автор наиболее полной на сегодняшний день /хотя и содержащей множество неточностей, ошибок и т.п./

монографии о новейшей советской неподцензурной литературе — В. Мальцев /см. его кн. "Вольная русская литература", Франкфурт-на-Майне, 1975/. Первой манифестацией существования новой литературы Мальцев полагает создание и последующую публикацию на Западе романа Бориса Пастернака "Доктор Живаго". Слабость такой точки зрения — в ее исключительно социологической обусловленности. Все-таки мы не имеем права при анализе литературного процесса исходить только из факторов внелитературного ряда, сводить все к социологии.

Мне кажется, что явление новейшей русской поэзии возникло несколько позже, около 20 лет назад. Исходная точка: смерть Бориса Пастернака и закрытие в Ленинграде последнего официального турнира поэтов, на котором впервые прозвучали стихи Еосифа Бродского. Именно тогда стала очевидной пропасть между "новой" /официальной/ и новейшей /неофициальной/ русской поэзией. Это было весной 1960 года. Именно тогда начался сложный и длительный процесс расхождения русскоязычной поэзии.

Процесс этот проходил все ускоряющимися темпами. Первый период условно можно ограничить мартом 1966 — смерть Анны Ахматовой, которая безошибочно переживается культурным сознанием России как конец целой эпохи. На этот годораздел, в частности, указал С.С.Аверинцев /выступление на конференции памяти М.М.Бахтина в Ленинградском музее Ф.М.Достоевского в 1976 году/.

Период с 60 по 65 г. отмечен усиленным освоением акмеистического /но преимуществу в Ленинграде/ и футуристического /в Москве/ наследия русской поэзии. Это был период ученичества, усвоения уже накопленного, наведения мостов между настоящим и прошлым. В это время особенно высоко стоит репутация Станислава Крессовицкого, лучшие стихи которого созданы еще в 50-е годы, но стилистически и духовно принадлежат 60-м. Религиозный путь увел его от поэзии: в 1962 г. Крессовицкий совершенно отказывается от поэтического

творчества. К этому, очень важному для истории современной поэзии факту мы еще вернемся.

С конца 50-х годов становятся известны стихи Геннадия Айги, Всеволода Некрасова, Генриха Сапгира, Игоря Холмина. Этих московских поэтов, несмотря на все индивидуальные различия, объединяет повышенное внимание к языковой и ситуативной повседневности, воспринятой непосредственно через призму ситуации /минуя все промежуточные среды, в том числе — сферу культуры/, так же как непосредственно встречаются Жизнь и Смерть в стихах Холмина:

Познакомились у Таганского метро.

Ночевал у нее дома.

Он — бухгалтер похоронного бюро.

Она — медсестра родильного дома.

В эти же годы в Ленинграде обнаруживается тенденция противоположная: не бытие просвечивает сквозь быт, но быт входит в сферу культуры и вследствие своей причастности к этой сфере становится бытийственным. Ведущим ленинградским поэтом той поры необходима была культурно-мифологическая санкция для того, чтобы ввести ту или иную бытовую деталь или ситуацию в литературу. Так возникают современные мифологические мотивы в стихах Виктора Соколов и Александра Кушнера, в "каббалистических" и "герметических" поэмах Арии Волоховского. Но более всего современность насыщена мифологией в поэзии Иосифа Бродского и других "акме-товских шпрот" — Евгения Рейна, Дмитрия Соболева, Анатолия Наймана. Особняком среди ленинградских поэтов стояли Владимир Флянд и Михаил Бремин, в большей степени ориентированные на футуристическое мировидение, более непосредственные в своем восприятии современности. Но высшее достижение /вышедшее за рамки этого периода/ — стихи Иосифа Бродского, где мифологическое и бытовое так органично связаны друг с другом, что одно без другого не может существовать.

Второй период — 66-70 гг. Это время, когда в поэзию приходит новое поколение, когда становятся известными новые имена и возникают первые попытки организации литературных

группы с более или менее четко манифестированной программой. В это время написаны лучшие стихи Леонида Аронсона: именно его смерть и воспринимается как временная катастрофа /1970/. В это время заново "открыто" творчество "обернудтов" и знакомство с Харисон, Бродским /и Вагиновым/ является едва ли не самым существенным фактором эволюции поэтического языка во второй половине 60-х годов.

Поэтика абсурда в той или иной степени захватывает всех неподцензурных московских и ленинградских поэтов и становится отправной точкой для дальнейшего движения. "Смерть" поэтического языка по-настоящему стала возможной только после знакомства новейшей поэзии с той редукцией языка, которая была произведена "обернудтами". Поэтика абсурда повлияла даже на тех стиховниках к тому времени поэтов, как Леонид Бродский и Александр Кушнер, но коренным образом не изменила их поэтических систем.

За это более молодое поколение, пройдя через школу языкового и ситуативного абсурда, выработало соответственно, новые ценности. Речь идет о таких московских поэтах, как Эдуард Лимонов, Владимир Алейников, Леонид Губанов, Владислав Лен, Юрий Кублановский и Александр Величанский. В Ленинграде это поколение представлено Тамарой Букарской, Борисом Куркиным, Александром Мироновым, Александром Озгановым, Олегом Скаржиним, Сергеем Стратоновским, Петром Чейгиним, Клавдией Бварц, Викторией Миралли, Владимиром Эрдем и др.

Третий период еще не завершен, хотя длится уже почти 10 лет. Последнее десятилетие прибавило немного новых имен: в первую очередь, нужно назвать москвичей Ольгу Седакову и Алексея Цветкова, ленинградцев Игоря Бурыкина и Аркадия Драгобова. Возникает и развивается концептуальная поэзия- и имен в виду творчество Льва Рубинштейна и участников московской группы "Коллективные действия", - а также стихи Дмитрия Пригова.

70-е годы — это время стабилизации. Тенденция к экстенсификации, к расширению границ поэзии охватывает движение вглубь. Отъезд Вольфа Бродского в 1972 году — свидетельство того, что возможности расширения сферы поэтического внутри России и русской культуры, похоже, очерчиваются. Русская поэзия "выхлестывается" за пределы страны. Возвзывают те, для кого в большей степени присущ экстенсивный тип творчества: Эдуард Лимонов, Игорь Вурихин, Алексей Цветков. Начинается дисперсия новейшей русской поэзии.

С другой стороны, именно в 70-е годы внутри страны устанавливается неравноправное и неустойчивое, но на удивление длительное сосуществование в рамках одной языковой реальности двух различных эстетических и интеллектуальных "стандартов", двух противоположных способов жить.

4. Влияние русской поэзии. "Эцзги" поэтической культуры.

Исследователя, который бы задался целью восстановить целостную картину культурной жизни России в постсталинскую эпоху, предстанет чрезвычайно сложная задача: соединить несоединимое, — допустим, стихи, публикующиеся во внутренних советских изданиях, стихи, циркулирующие в Самиздате /их поток был особенно интенсивен в 60-е годы/ — и все возрастающее количество стихотворных публикаций в эмигрантской прессе /последнее — характерная черта 70-х годов/.

Что, казалось бы, общего между Бутушенко и Вознесенским, с одной стороны, Бродским и Лимоновым — с другой, Шверц и мои стихи — с третьей? А нечто общее, вероятно, есть, хотя нами, современниками, оно улавливается с трудом. Очевидно, например, что в своем последнем сборнике "Соглази" Андрей Вознесенский демонстрирует стремление освоить и включить в сферу подцензурной поэзии элементы лексического, метафорического и даже тематического строя поэзии неподцензурной. Получается это довольно наугад и двусмысленно, но любопытно само стремление:

Поэт, работающий дворником,
выше по иерархии... -

звучит почти парадией на фразеологиче, которой пользуются представители неофициальной культуры, принаужденные зарабатывать на жизнь именно тем способом, который столь высоко оценивается поэтом - лауреатом Государственной премии.

К сожалению, наше внимание с большей готовностью сосредотачивается на различиях между подцензурной и неподцензурной поэзией, даже если эти различия структурированы факторами "внеэлитарного ряда" - географическими, социальными, круговыми и т.п. Может быть, поэтому до сих пор не сделано ни одной сколько-нибудь успешной попытки "внепартийно" осмыслить явление новейшей русской поэзии во всей целостности. Такая задача требует известной временной дистанции, но необходимо постоянно иметь в виду ее возможную постановку даже в том случае, если речь идет только о неподцензурной поэзии, локализованной в Москве и Ленинграде.

И говорю - в Москве и Ленинграде, потому что только в этих городах поэзия смогла развиваться относительно свободно. Отдельные провинциальные очаги поэтической культуры /Киев, Тамбов, Харьков, Свердловск/ возникали как явление кратковременное - все наиболее жизнеспособное и талантливое "вытягивалось" из них и поглощалось столицами.

Особенно плодотворен был Вг /Украина/. Имеет смысл, наверное, даже особо выделять некую "киевскую традицию" в новейшей русской поэзии. Печать поэтического Вга лежит на творчестве харьковчан Анисимова, Баженина /теперь оба живут в Нью-Йорке/ и Бориса Чичабадина, как бы ни различались творческие системы и потенциальные возможности этих авторов; кировоградца Владимира Алейникова - одного из самых природно одаренных поэтов; киевлянина /бывшего москвича, правда/ Геннадия Левзубова и других.

Когда в провинции болят тополя
И свет заглян в форточку открыли
И буду жить пока живет земля
И ласточек надломленные крылья -

эти стихи Алейникова созданы особой атмосферой провинциальных киноукраинских городов, где человеческий быт еще не противопоставлен природе, и урбанизация по-настоящему не коснулась даже крупных промышленных центров. Однако такие стихи могли быть /и были/ написаны только в Москве: в них отчетливо проступают черты обновленной поэтической речи — раскопанный, слегка деформированный синтаксис, нарушенная логическая структура фразы и т.д. Эти стихи рассчитаны на определенный способ восприятия, а именно как и большая часть поэтической продукции 60-х годов. Они предназначены для слушателя, а не для визуального восприятия.

5. Изменение способа восприятия поэзии

Общая для русской поэзии 60-х годов особенность — “звуковая” по преимуществу коммуникативность стиха, затрудненность фиксации текста воспринимающим. Эта особенность недавно /см. журнал “Контраст” №4/ была отмечена Геннадием Айги.

Личность поэта, его облик, звучание голоса его, манера поведения и авторепрезентация в 60-е годы были нестучающими от словесной тяжести стихов. Поэзия, как правило, восполняла недостаток экзистенциального опыта слушателей. Слушателей, а не читателей.

Будучи даже изданы, перепечатаны или переписаны от руки, стихи воспринимались в первую очередь как звучащее, а не писанное слово. Внятой голосе поэта как бы выполнял функции в эмоционально обедненной жизни среднего человека — как детектив или “космическая одиссея” восполняют гипосообщительность и недостаток движения в жизни чиновника.

Слушая себя в роли “эмоционального котора” жизни, поэт стремился искусственно сделать свой голос более живым, усиливая и тем самым искажая естественное звучание. Когда сейчас слушаешь сделанные в 60-е годы магнитофонные записи стихов, поражает присутствие общей для всех неполицейских произведений поэзии интонация — экзотатически-восходящая

мелодична, непрерывное негнетенное звуковое напряжение, беспauseное чтение. Интонация, уничтожающая членение на строки, на отрезки текста — интонация текстовой непрерывности... Эта интонация покрывала любое содержание, независимо от того, о чем были стихи и каков их автор.

Социальный изворотлив 60-х годов, волны которого прокатились по Европе и США, имел аналог и в России. И пока негативная, разрушительная энергия требовала общественного выхода — стихи звучали: они стали одним из каналов, по которым эти силы находили выход, чем-то вроде свистка в паровозе. Кроме того, их содержание не играло существенной роли при восприятии — все решала интонация и степень эмоциональной суггестии.

Но к началу 70-х годов русские стихи услади, и молчание стало центральным моментом их содержания. Перестав говорить, они стали п о к а з ы в а т ь. Сейчас, несмотря на сравнительно частые квартирные чтения, несмотря на равного рода официальные и неофициальные мероприятия с будущим поэтом в качестве участника, несмотря на переполненные тысячами любителей Вознесенского концертные залы, поэзия изменила способ обращения к читателю. Именно к читателю, поскольку слово звучащее дискредитировано как способ общения, который принуждает говорящего говорить все более настойчиво, а слушающего слушать все более туго. Так был дискредитирован самый стиль "жизни-напоказ", жизни-наружу, особый стереотип нарочито открытого "эстетического" поведения. Теперь "на слух" мы лучше воспринимаем уже выкомое по чтению глазами, и поэтический замысел никого не затрагивает с такой силой, с какой затрагивало голосоведение поэта аудиторию 60-х годов. С конца 60-х годов в обиход вошло словечко "текст". И в 70-е годы мы уже имеем дело не со стихами, а с поэтическими текстами.

"Текст" — это молчащее изображение слов, которое обращено скорее к интеллектуальной, нежели к эмоциональной сфере восприятия. Интеллектуальный способ восприятия, будучи

более обессредованными, изменяет и образ поэта, смоделированный в сознании читателя. "Образ поэта" все более отчуждается от стиховой ткани, понятие "текст" направлено именно на противопоставление автора и его слова. Стихи, ставшие текстами, делаются все более без /вне? над?/ личными. Даже в тех случаях, когда личность поэта является центральным и единственным героем его поэзии, мы, говоря о современной русской поэзии, должны иметь в виду, что перед нами не лирика в традиционном смысле и что вне оппозиции "автор-текст" невозможно верно оценить такие феномены, как, например, творчество Элены Бварц, где, на беглый взгляд, воссоздается образ эгоцентрически ориентированной и романтически настроенной поэтессы.

Отказ /сознательный или бессознательный/ поэта от непосредственного воздействия на слушателя или читателя есть нечто принципиально новое в истории русской поэзии. В литературу пришло поколение не только возникшее, но сформировавшееся, достигшее творческой зрелости и отчасти уже вымирающее в условиях "подполья", — в условиях, которые исключали какие-либо профессиональные контакты поэта с внешним миром через его книги.

6. "Лента". Первые попытки собрать антологию новейшей поэзии.

Рассматривая 20-летний путь русской неподцензурной поэзии, нельзя упускать из виду, что общие тенденции ее развития зачастую трудно выявить из-за отсутствия представительного корпуса текстов. Машинописная антология ленинградских неофициальных поэтов "Лента", составленная в 1975 году, — единственная пока попытка такого рода. Но и "Лента" страдает некоторой случайностью отбора и несет на себе печать спешки /сборник составлен в кратчайшие сроки, — менее, чем за месяц/. Значение этой антологии снижает и географическая узость, имевшая тактический смысл в момент составления /сборник был предложен в ленинградское издательство/. В Москве был подготовлен только проект подобного собрания,

так и не осуществившийся. Насколько мне известно, сейчас в штатном университете Техаса /г.Остин/ готовится пятитомное собрание русской неподцензурной поэзии /редактор К. Кузьминский, один из составителей "Ленты"/; однако до того момента, пока это издание сможет быть оценено читателями, приходится довольствоваться разрозненными подборками, случайно уцелевшими листками, полными опечаток, зарубежными публикациями, нередко даже лишь тем, что уцелело в памяти.

Несмотря на все свои недостатки, "Лента" оказалась поворотным пунктом не только в судьбах ее составителей и участников, но и в истории новейшей поэзии. Это была первая попытка самосознания, точнее, самоопределения новой литературной реальности, первая попытка опосредования. Именно после "Ленты" термин "вторая культура", видимо, исчерпал себя. Разрушились дутые репутации поэтов, известных прежде только по устным выступлениям /например- известность Михаила Епна; в какой-то мере- и Виктора Ширали, первый "официальный" сборник которого вышел в 1979 г./.

В моменту составления "Ленты" в среде ленинградских поэтов сложились тесные, скорее дружеские, нежели профессиональные, отношения. Фактор чисто человеческого /реальнее, как-либо человеческого/ общения значил больше, нежели собственно литературная близость. Объединяло и общее чувство социальной изгойности.

Независимо от направления или характера творчества, все так или иначе были литературными париями, существовали за границами "большой литературы". Любая попытка критической оценки стихов воспринималась нередко как глубоко личное оскорбление: друг друга ругали только за глаза. /Оговариваясь- все это были люди в той или иной степени литературно одаренные./.

Так обдалась друг с другом многие авторы "Ленты". Составители антологий столкнулись не только с запутанными и непроясненными клубком лично-литературных счетов и взаимных

обид, но и с явлением "подпольной гениальности". Из 32 авторов, представленных в антологий, не больше 5-6 не были окончательно и бесповоротно убеждены в собственном первенствующем положении в литературе. Характер общения стимулировал почти в каждом поэте представление о своем особом избранничестве: то была коллективная манья величия, порожденная литературным подпольем и переживаемая глубоко лично — в подполье души. Когда выяснилось, что в антологию не может войти все, созданное всеми, кто решил принять участие в ней, возникла необходимость отбора, воспринятая многими болезненно. Перед составителями сборника встала задача выработки критериев отбора. Понадобилась ценностная иерархия, без которой оценка произведений словесности невозможна. В каком-то смысле писать после "Ленты" стало трудней: сборник, сведя воедино стихи самих, казалось бы, разных поэтов, совершенно неожиданно /и для самих составителей/ обнаружил присутствие некоего, повторяющегося мотива, образов, обилие аналогичных ритмических ходов, синтаксических конструкций и словосочетаний, излюбленных не одним-двумя-тремя, а сразу десять-двенадцать поэтами.

Что это было? Литературные штампы? Постоянные элементы народно-поэтического говорения? "Бродячие" мотивы? свидетельства единственности? До сих пор однозначно ответить на этот вопрос трудно. Объяснений может быть несколько. Во-первых, общая для многих поэтов исходная традиция — поэзия петербургского "серебряного века", конкретнее — акмеизм. Во-вторых, сам характер пейзажа, стоящего перед глазами разных поэтов. Пейзажа, который в поэтическом преломлении отсылал воображение в определенную эпоху — и началу века, и последним годам "петербургского периода русской истории".

Третье — равнодушие к другим /иноязычным/ поэтическим традициям и слеткам. Равнодушие, объясняемое как культурной ностальгией по "серебряному веку", так и просто невежеством по отношению к современной /а эта "современность" начинается у нас с 20-х годов, когда затруднилась культурная связь России с внешним миром/ европейской культуре. Невежество, порождающая страх перед "иным", стимулировавшее еще больше и теперь почти сознательную закрытость

поэтов не только от "другого", но и друг от друга.

Как ни парадоксально, "общие места" — следствие всеобщего гипертрофированного чувства особой избранности, собственной гениальности. Общение поэта с поэтом, как правило, было сознательно односторонним: они читали друг другу свои стихи, и они не слушали друг друга. Годами "на слуху" существовали целые книги стихов. Глотка заменяла многим поэтам печатный станок, но слушающим не заменяла страниц книги. Поэзия вышла на рубеж устного народного творчества, — и черты фольклора не заведдали проявиться в ее облике. В все же путь каждого подлинного поэта действительно уникален. В настоящей статье будет сделана попытка дать ряд литературных портретов. Выбор имен не претендует на полноту и может представляться случайным. Но, повторяю, информация о современном состоянии неофициальной русскоязычной поэзии, как уже наличествующей, так и доступной мне, недостаточна и фрагментарна.

7. Кружки, группы, литературные направления.

В альманахе "Аполлон-77" есть фотография: пятеро членов московской группы "КОНКРЕТ" — Асмонов, Лен, Сапгир, Колин, Бахчинян. Это пример создания групп /литературной/ "задним числом". Выехавшие на Запад поэты и художники там как бы спокваживаются, — их роль в искусстве не очерчивается индивидуальным творчеством, им необходимо еще и представлять кого-то другого. Формы художественной репрезентации в Европе и США устоялись. Единство нескольких художников или поэтов должно быть эстетически или теоретически манифестировано, то есть формализовано. Но ничего похожего на четко оформленные литературные группы у нас ни в 60-е годы, ни в первой половине 70-х не было. Групповые портреты русских современных поэтов, как правило, не сопровождаются манифестами, не подкрепляются общей художественной практикой. В одной комнате, перед объективом фотоаппарата сгруппировались люди с общими вкусами и антипатиями, но без какого бы то ни было намека на общность творческого

самосознания. Это люди, близкие друг другу человечески. Это кружок даже не единомышленников, но людей, волею сходных и часто враждебных обстоятельств загнанных в одно помещение, посаженных перед одной камерой, находящихся в одинаково напряженных отношениях со всем остальным миром. Людей, которых объединяет только то, что они принадлежат к общей сфере деятельности-искусству.

В Москве и Ленинграде таких кружков было множество, но только некоторые из них оказались продуктивными, только некоторые стимулировали к действительно творческому общению. Большинство таких непрочных единств распалось по естественным причинам-смерть участников, ссоры, отъезды. Некоторые в уменьшенном варианте существуют до сих пор, другие продолжают существовать в эмиграции, в полном составе переехав через границу.

Как правило, такие кружки возникали вокруг той или иной достаточно энергичной, экстравертированной и харизматической фигуры. Так, вокруг Ахматовой определялась уже упоминавшаяся общность молодых поэтов, впоследствии ставших известными не только в России /Бродский, Бобышев, Рейн, Найман/.

Иногда центром кружка становилась диада. Дружба Бремена и Уфлянда, Хвостенко и Волохонского, Сапгира и Холина - вот основа, на которой складывались будущие кружки, а впоследствии-литературные группы и направления. Нередко попытки создания новой литературной школы были просто естественным продолжением человеческой близости-при полном несовпадении эстетических устремлений каждого из участников. Так, в 1962 году Леонид Аронзон и Александр Альтшулер манифестировали создание нового направления- "герметизма". Программа практически отсутствовала, а то, что можно было уловить,- сводилось к произвольному комбинированию истин, известных еще акмеистам и футуристам и декларированных 50 лет назад. Ответственно, название просуществовало несколько недель, потом исчезло. Факт создания литературного направления был признан, скорее, желанием "воскресить"

прошлое с его литературной борьбой, — это была форма литературной учебы, ни в какой мере не соотносящаяся с подлинными проблемами, оставшими перед современным искусством. Это была, пожалуй, еще игра в "большую литературу".

Позже Аронзон стал центральной фигурой ленинградского авангарда, и вокруг него образовался кружок поэтов более молодого поколения. Владимир Эрль, Александр Киринов, Юрий Галецкий /как автор визуальных текстов/ — многим обязаны Аронзону, но очевидным это стало только после его гибели. Стало быть, опять о литературной группе появилась возможность говорить только "задним числом", а данном случае после смерти ее неформального лидера.

Центром другого ленинградского кружка поэтов был Константин Кузьминский. В 1967 году он объявил о создании нового литературного направления — "школы звуковой поэзии". Но и эта попытка не увенчалась успехом. "Звуковая школа" на поверку оказалась суженой перифразой кубофутуризма, а духовные учителя Кузьминского — Тихон Чурилин и Алексей Крученых — значительно "левее" и последовательней своего ученика. Тем не менее, фигура Кузьминского была в высшей степени колоритна и привлекательна, а открытость его дома /явление в последнее время очень редкое/, искренний интерес хозяина к поэзии и широта его литературных вкусов собрали в его квартире таких разных поэтов, как Юрий Алексеев, Борис Куприянов, Александр Охлганов, Олег Охачкин, Петр Чейгин, Виктор Шквали и многих других.

Иногда "стержнем" объединения оказывалась фигура, в творческом отношении относительно ничтожная. Главнейший талант настоящего члена Союза Писателей Давида Дара, например, состоял не в умении владеть пером — но в поразительной способности слушать и живо воспринимать "чужое". Он был "идеальный читатель", которых, может быть, еще меньше на свете, чем первоклассных литераторов. Энтузиазм, с которым Дар приветствовал все, хотя бы в малой степени выходящее за рамки "серого" журнального и книжного стихосла-

гательства, заражал самих поэтов, вообще лишенных какого бы то ни было отклика на свое творчество. Его совсем не стариковское /несмотря на возраст/ внимание к любой попытке словесного эксперимента и повышенная эмоциональность оценок- качества, сами по себе замечательные, выделение Дара из среды ленинградских писателей, - снискали ему в глазах властей дурную репутацию; и его выделенность приобрела географическую определенность: сейчас Дар живет в Израиле, нередко публикуя в эмигрантских изданиях прозаические отрывки, написанные еще в Ленинграде, и статьи об оставшихся в России поэтах. Впрочем, апологетическое отношение Дара к новейшей поэзии в целом дезориентировало некоторых авторов, не слишком к себе требовательных. Произвольно завышенные оценки и воспитанный Даром культ литературной гениальности - все это имело едва ли не губительные последствия, в частности, на мой взгляд, для творчества Глеба Горбовского, Олега Охалкина, Геннадия Трифонова и некоторых других поэтов.

И все же нельзя утверждать, что нерасчлененность литературного бытия новейшей русской поэзии - ее единственно возможное состояние. Начиная с середины 60-х годов, возникает если не литературная борьба, то ее подобие; оформляются / правда, недолговечные / объединения поэтов / или, выражаясь не-петербургски, "яколы" /, обладающих не только общими смутно выразимыми вкусами, но и выработанными некоторыми едиными принципами художественной практики. Продолжается игра в "большую литературу", но она переходит границы простого подражания славному прошлому. Возникает необходимость оформления литературных течений, формализации разрозненных явлений литературного процесса.

В Москве в 1965-66 гг. функционировало "Самое Молодое Общество Гениев" / другой вариант расшифровки названия: "Смелость. Мысль. Образ. Гениальность" / - СМОГ. В число "смогов" входило несколько по-настоящему одаренных поэтов - В.Алейников, А.Величанский, А.Губанов, В.Кублановский; примыкая к СМОГу и Э.Лимонов. Попытка сформировать

общетеоретические принципы СМОГа были смешотворны и сводились к требованию публикаций и выступлений для членов группы. Поражает сейчас, спустя 15 лет, другое- масштаб движения /несколько сотен участников/ и его организационная активность. Аморфный и случайный характер творческого единства оттенялся четкой организационной структурой - пародией на структуру Союза писателей и- одновременно - на структуру закрытого конструкторского бюро- с Главным Теоретиком во главе.

В Ленинграде этот процесс принял другое направление. Полное отсутствие формально-организационных моментов затрудняет разговор о существовавших здесь в 60-е годы литературных группах. Однако они были, и в основе их единства- общие для каждой группы эстетические принципы.

В 1966 г. в Ленинграде возникла группа "Хеленукты" /Владимир Эрль, Алексей Хвостенко, Анри Волехонский, Дмитрий Макринов и др./ "Хеленитов" объединяла поэтика абсурда. В творчестве Эрля и Макринова заметно преобладали элементы дадаизма, нарочитый инфантилизм, примитивизм, литературная пародия. Комический эффект должен был сопутствовать самым серьезным высказываниям. Несоответствие тона сказанного предмету говорения- основной прием поэзии Эрля:

И на меня хороший дружелюбный
На подворотни смотрит человек.

Игра перевернутыми смыслами, техника коллажа, впервые примененная "хеленуктами", дарт основание говорить об этой группе как о первом подлинном авангардистском явлении в современной русской поэзии. Однако вырваться из застарелой литературной почвы было не так-то просто. Коллажи Эрля- часто всего-навсего пародирование символизма семидесятилетней давности. Идет интензивная литературная война с ветряными мельницами. Вот реакция Валерия Брессова /Эрль/ на восстановление чина прапорщика в Советской Армии:

Прапорщик, прапорщик в фартуке белом,
Цыпа дай я тебе три совета.

/ер.: "Каменщик, каменщик в фартуке белом..." и

"Иногда бледный со взором горящим,
Цыпа дарю и тебе три совета ..."/

А вот и очередное появление Пушкина, выскочившего в коммунальный интерьер из харисовских "Случаев": "Там Пушкин лезет из моря". /"Жизлон"- современный эпос Эрля и Макринова/.

Воложеницкий и Хвостенко разрабатывали другие стороны футуристической традиции. Их поэзия орнаментальна, построена на магико-ориенталистских и сакрально-эротических мотивах.

В конце 60-х годов "хеленукты" переживают состояние, аналогичное поэзии протеста на Западе: они прибегают к нехолодильским эффектам, переживают влияние поп-музыки, сексуальной революции /стихи Эрля конца 60-х годов, песни Хвостенко/. У "хеленуктов" возникает преломленная через культуру "хиппи" своеобразная разновидность социального протеста /песня Хвостенко "Пуская работает рабочей..."/. Будучи, в отличие от других ленинградских поэтов, прямо ориентированы на "молодежную" поэзию Запада, "хеленукты" так и остались людьми 60-х годов. Тех из них, кто с повзрослением не отошел от взятых поэзией, почти не коснулись изменения, произошедшие и в обществе, и в искусстве в 70-е годы.

"Хеленукты" завершили развитие футуристической ветви русской поэзии, выявив скрытые в раннем футуризме консервативные моменты, превратив открытая "дада", Хлебникова и "оберкутов" в художественные образцы, требующие неукоснительного подражания, а затем - в факты поп-культуры. Не случайно, что наиболее последовательный из "хеленуктов" Эрль прекратил в 70-е годы писать стихи, попытался перейти на прозу, а в конце концов сделался коллекционером и исследователем рукописей, ограничив и здесь /в круг своих интересов так, что так или иначе связано с ранними или поздними /"оберкуты"/ футуризмом. Превращение поэта в держателя архива - эту именно футуристическую эволюцию можно было наблюдать еще в 30-е годы.

В 1967 году в Ленинграде возникает еще одна группа — "Школа конкретной поэзии", участники которой исходят в основном из прерванной традиции акмеизма. Представители "конкретной школы" — Т.Буковская, В.Кривошеев, В.Шарап, к ним отнесусь и я, — пытались соединить акмеистическое внимание к предмету, заостренно- "вещное" видение мира с чисто футуристической констанцией абсурдности самого принципа творчества. "Конкретная поэзия" стремилась не рассказывать, не "выражать", но демонстрировать. Здесь открывался путь к визуальной поэзии, но визуальные стихи в собственном смысле появились несколько позже. Поэты "конкретной школы" отказывались от каких бы то ни было оценок изображаемого — лирических или этических. Говорить должны были только сами предметы словесного изображения, только "слова предметов", включенные в текст со своими уникальными "историями" /в феноменологическом смысле/ — и говорить только о своих собственных "историях", оперируя понятиями и вещами обнаруженными словесно.

"Конкретная поэзия", как и "хеленуэты", прибегала к автоматическому письму, к практике пародирования и травестирования, к созданию абсурдных ситуаций, но от "хеленуэтов" ее отличала "мягкость" словесной и ситуативной трансформации реальности. Характерный пример — стихи Тамары Буковской, простое перечисление объектов, которые фиксируются во время прогулки, только указание на "вехи" маршрута, серия таких указаний создает образ уже внепространственной, но временной — движение в ограниченном и четко локализованном пространстве перерождается в движение во времени:

От Мойки-реки до Фонтанки
По Кривошке прямо иди
Сначала Голландскую арку
На Мойке оставь позади.
Потом постепенно увидишь
Два мостика сад и собор
И тоненький крест колокольни
И стройки дощатый набор

Мост новонивольской постройки
Последних строительных лет
И гнилостный запах нестойкий
С бульвара и медленный свет
На тумбах старинной работы
Граненых восьми фонарей
Потом вдоль большой галереи
Где охра и мел пополам
Где сырости запах сильнее
Во двор выдыхает подвал
Дойдешь до кирпичного дома
Где школа и тир ДОСААФ

"Конкретная школа" существовала до 1970 г., затем распалась.

ooooooo