КОММЕНТАРИИ

31

2017

КОММЕНТАРИИ

журнал для читателя

№31
КОММЕНТАРИИ

РЕДАКЦИЯ: Александр ДАВЫДОВ (главный редактор) Владимир АРИСТОВ Игорь ГАНИКОВСКИЙ Александр ИЛИЧЕВСКИЙ Андрей ТАВРОВ Елена НАЛИВАЙКО (ответственный секретарь)

Редакция благодарит Алексея Туманского, Диану Флейшман, Наталью Романенко и Виктора Безземельнова за помощь в подготовке номера

Особая благодарность вдове Алексея Парщикова Екатерине Дробязко

с мнением авторов редакция не согласна

ОТВЕТСТВЕННЫЙ ЗА НОМЕР ИГОРЬ ГАНИКОВСКИЙ

Задача номера - начать осмысление судьбы творческого поколения «восьмидесятников», то есть писателей и художников, чей период ученичества завершился к началу 80-х годов или, по крайней мере, они открылись публике в эпоху «перестройки». Многие из них еще отнюдь не закончили свой творческий путь, однако поколение в целом подчас кажется потерявшимся средь исторических превратностей, которых на нашу долю за последнее тридцатилетие выпало множество. Редакция попросила нескольких писателей и художников высказать, в любых объеме и форме, свое видение судьбы поколения или же событий самого яркого или, точней, броского периода его осуществления - стремительных и калейдоскопических 80-х. Большинство охотно согласилось. Номер иллюстрирован работами художников этого поколения.

РЕДАКЦИЯ

Наше поколение часто называют потерянным, думаю, это неправильно. Поколение, рожденное в 50-х, после жестокой войны, может быть, стоит назвать, рубежным, пограничным, в этом многие его проблемы и трудности. При нас летали в космос, «но Бога там не нашли», хотя путь к нему, возможно пролегает через PC, который у каждого стоит на столе. Думается, 40-50 лет назад никто из нас не предполагал изменения жизни столь радикального, такое тогда даже и не снилось. Наше поколение я бы назвал героическим, на него пришелся слом парадигмы, и то, к чему человечество брело шаг за шагом, нам довелось увидеть воочию. Мы прожили без кровавых войн и революций, но не без потрясений. Поколение держит удар и сейчас, встречая одну за другой разрушительные волны...

Игорь Ганиковский

Обложка: Наталия Смолянская «Бильярд» холст/масло 1988, фрагмент

СОДЕРЖАНИЕ ||

ОТ РЕДАКЦИИ 3

ЮРИЙ АРАБОВ *ОСТАНОВИТЕ ТРАМВАЙ!..* 6

ЛЕВ БЕРИНСКИЙ *РАЗМЫШЛЕНИЯ В ЧАС ПРОСВЕТЛЕННОЙ ПЕЧАЛИ* 22

НАТАЛЬЯ СМОЛЯНСКАЯ *БИЛЬЯРД НА ОБОЧИНЕ* 34

ЕВГЕНИЙ БУНИМОВИЧ *ТЕРРИТОРИЯ СВОБОДНОГО ДЫХАНИЯ* 46

ВЛАДИМИР АРИСТОВ *80-Е: АГОНИЯ ВРЕМЕНИ И «УСИЛИЕ ВОСКРЕСЕНИЯ»* 60

АНДРЕЙ ТАВРОВ *ПРОЕКТ* 68

ИГОРЬ ГАНИКОВСКИЙ *РАССКАЗЫ О ХУДОЖЕСТВАХ* 80

АЛЕКСАНДР ДАВЫДОВ *ФЕНОМЕН НЕУДАВШЕГОСЯ ПОКОЛЕНИЯ* 90

СОФЬЯ ГУБАЙДУЛИНА | ИГОРЬ ГАНИКОВСКИЙ *МУЗЫКА ЕСТЬ УСЛЫШАННОЕ И РЕАЛИЗОВАННОЕ ЗВУЧАНИЕ МИРА* 100

МИХАИЛ ЭПШТЕЙН *1980-Е: К ИСТОРИИ НОВОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ВОЛНЫ И ЕЕ КРИТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ* 108

ВАЛЕРИЙ АЙЗЕНБЕРГ *ФРАГМЕНТЫ РЕЧИ. ТАМ, ГДЕ НЕТ НОСТАЛЬГИИ* 122

АЛЕКСАНДР СЕРГИЕВСКИЙ *МОИ 80-Е ИЛИ «НАШ» ТЕАТР АБСУРДА* 136

АЛЕКСАНДР ВАРАКИН *«ШКОЛА», КОТОРУЮ МЫ ПОТЕРЯЛИ* 142

МАРДЖОРИ ПЕРЛОФФ *РУССКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ: ОКСЮМОРОН?* 152

ЮККА МАЛИНЕН *НО ВРЕМЕНА БЫЛИ!* 164

АЛЕКСЕЙ ПАРЩИКОВ *ПОЭЗИЯ ДМИТРИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРИГОВА В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА* 172

КОММЕНТАРИИ

ЮРИЙ АРАБОВ

ОСТАНОВИТЕ ТРАМВАЙ!..
(ПРОШЛЫЙ ШУМ ВРЕМЕНИ)

ЮРИЙ АРАБОВ

ОСТАНОВИТЕ ТРАМВАЙ!.. (ПРОШЛЫЙ ШУМ ВРЕМЕНИ)

1.

«Мы с тобою поедем на «А» и на «Б посмотреть, кто скорее умрет...» – написал в свое время Осип Мандельштам. До него еще был *«Заблудившийся трамвай»* Гумилева и, конечно же, *«Шел трамвай десятый номер, на площадке кто-то помер...»* неизвестного автора, но гораздо более популярного в народе, чем двое вышеназванных. И уже в 80-е годы ушедшего века Александр Еременко замкнул эту рельсовую цепь словами: *«Мы с тобою поедем на «А » и на «Б» мимо цирка и речки, завернутой в медь...»*

На этом можно было бы и «кончить бал». Короткая литературоведческая статья доказывала бы со всей очевидностью, что настоящая поэзия в России развивается не по линии «Демьян Бедный – Агния Барто – Андрей Дементьев», а по совсем другим трамвайным рельсам – «Гумилев, Мандельштам, Еременко и Ко...». И вторым фактом, вытекающим из самой короткой в мире статьи, было бы, что мы, «метареалисты-восьмидерасты», считали себя наследниками Мандельштама, третируя советскую традицию «картавого ямба» и доступного общенародного текста... Правда ли это? Лишь отчасти. Как и известные слова Кирилла Ковальджи, сказанные про нас: « Раньше поэзия была советской, потом антисоветской, сейчас – внесоветской».

Эмоциональную оценку «трамвайной линии» давать не буду. Конечно, льстит самолюбию наличие громких имен-вагонов, прицепленных перед нами... Но на языке лести невозможно вести объективный разговор. Что же касается «внесоветскости», то половина жизни у нашего поколения прошла при Советской власти, и как ни открещивайся от Совдепии, а все равно она всегда с нами. И родители, нас воспитавшие (не воспитавшие), были оттуда, и алконавтика (покорение космического пространства с помощью портвейна «777») , и образование, и все, что связано с первой любовью, первой зарплатой и первыми эстетическими переживаниями.

Заранее извиняюсь за то, что «метареалистов» в этом разговоре будет больше. Не оттого, что я не люблю концептуализм или «пост-есенинскую» лирику. Просто к метареалистам я имею какое-то отношение и то, что происходило в их рядах, знаю изнутри.

А точнее, я постараюсь сказать о попытке остановки трамвая, который прет с горы и разогнался до такой степени, что катится уже сам по себе: без электрической тяги, без рельсов (их разобрали и сдали в приемку вторсырья), без вагоновожатого, но с пассажирами, которые сидят не только на сидениях, но и в проходах – друг на друге, брат на брате и сестра на сестре...

2.

У каждого поэтического поколения есть только одна насущная задача. Не написание хороших текстов (это большая редкость!), не создание собственного художественного языка (совсем уже трудно!), а зачистка поэтического пространства ради себя, «любимых».

«Движуха» советской перестройки сделала эту задачу, казалось бы, выполнимой. Мы, поэтические аутисты, подпольные крысы, о которых думали, что они «бегут с корабля» (на самом же деле мы этот «корабль» любили и в итоге не бросили) получили вдруг возможность говорить так, чтоб нас услышали. Мы не были к этому готовы. Наш потолок – тесный зальчик в тридцать человек – вдруг расширился до размеров Америки. Я помню, как меня вместе с Ниной Искренко поволокли в США в начале 91-го года. Мы летели на завоевание планеты и вернулись с чувством, что это возможно.

Америка в те годы проявляла к нам живой интерес, смешанный с ужасом. Саша Ткаченко, бывший председатель Московского Пен-центра, рассказывал мне со смехом, как он надел красный спортивный костюм с надписью на спине «USSR» и пошел вечером в Центральный парк города Нью-Йорка. А что может быть вечером в любом Центральном парке? Только «хамство, сифилис и бескультурье», как написал поэт Маяковский. В том парке было преступно пусто. Только на скамейке сидел проснувшийся бомж и в прострации смотрел на красного во всех смыслах Ткаченко. «Ты откуда?» – спросил он у Ткача хрипло. «Из России», – ответил Саша, поворачиваясь к бомжу спиной в качестве доказательства. «А как сюда попал?» – вымолвил бомж обалдело.

«С неба спустился», – объяснил Ткаченко и показал рукою то ли самолет, то ли одинокого парашютиста. Бомж встал со скамейки и побежал в черную глубину парка, испуганно оглядываясь...

На благословенной же Родине творилось то, что повергало в еще большее изумление. Первые кооперативные кафе заменялись помпезными частными ресторанами (типа «Золотого Остапа»). Зайти в них было невозможно даже и под газом, – цены кусались настолько, что хотелось спросить, как в известном советском анекдоте: «А где же суть?» Ответ был также предсказуем: «Ссуть, где попало».

С этими ресторанами-кооперативами связана одна мелкая история, работающая на общий сюжет. Как-то клуб «Поэзия» пригласили выступить в одном из первых кооперативных кафе. Пригов, Иртеньев, Нина Искренко, может быть, Володя Друк (следует спросить у него) согласились почитать там тексты, рассчитывая, по-видимому, произвести если не фурор, то уважительное замешательство. Я промычал в ответ на приглашение что-то неопределенное, твердо решив про себя, что поеду к «кооператорам» только под пистолетом. Не оттого, чтобы я был марксистом-ленинцем (о нет!), а просто интуитивно чувствовал подлянку. Или «дело темное, мерзкое, соблазнительное», по выражению писателя Гоголя. Оно и произошло во всем своем аллегорическом великолепии.

После читки Нины Искренко один жующий человек поглядел ей в глаза и заметил: «Вы думаете, что это ваше время? Нет! Это – наше время!» И стукнул перед собой кулаком.

Нина была поражена. Ее уязвило то, что она вроде бы читала стихи именно для этого жующего человека. Читала с юмором, драйвом и критическим социальным подтекстом. А человек (или не человек?) вдруг решительно отмежевался не только от ее явного таланта, но отобрал у нее время – единственную собственность, которая у нас, поэтов, была на тот момент. *Время*, оказывается, было *его*. Он не удовлетворился приватизацией госсобственности, не удовлетворился бандитским «общаком», ему нужно было взять все.
С тех пор этот мутный тип изрядно преуспел. Уже и кости Нины превратились в пепел, и всех нас разбросала судьба по различным точкам пространства, а человек в наколках все сидит над своим блюдом, тупо уставившись в тарелку, только его теперь развлекают не изощренные Нина с Иртеньевым, а халтурный блатняк, который назван, на всякий случай, русским шансоном.

...Но я прерываюсь, потому что меня обрызгал белый «Опель». Он был угнан в Германии, переправлен в перестроечную Россию с перебитыми номерами и продан на ВДНХ за дикую сумму в три с половиной тысячи долларов. Тогда эти деньги казались невообразимыми. Я как руководитель мастерской и заведующий кафедрой во ВГИКе получал зарплату в 125 зеленых... Но я все равно провожаю ворованный «Опель» благодарственным взглядом, потому что знаю: небритые пацаны, сидящие в нем, это всего лишь слепые орудия в руках мудрой Истории. История эта имеет бороду Карла Маркса и круглые кошачьи глаза Маргарет Тэтчер. Она, История, говорит нам, что пацаны, являясь субъективно чудаками на букву «м», объективно служат великой исторической задаче – привода в Россию демократии, частной собственности, высокоэффективной экономики и качественных стихов а-ля Мандельштам, Жданов и иже с ними...

«Опель» уехал. Умотал к чертовой матери. Я обтираю ладонью забрызганные грязью кроссовки и продолжаю свой невеселый сюжет.

3.

А что было тогда на поэтическом Олимпе? На Олимпе догнивали шестидесятники. Они, произведя опель-перестройку (этой иллюзией они жили), усиленно делали вид, что так и надо – все не зря, и вот-вот всем будет хорошо. И виноградная косточка, зарытая зачем-то в землю (попробуй, вырасти так виноград!..), даст сладкие плоды всем – и поэтам, и бизнесменам, и проституткам, и учителям...

Среди них были выдающиеся фигуры. Где-то вдалеке, на другом континенте, маячил Бродский. Он нависал, как туча, над незатейливым постсоветским народом, как тьма египетская, со своей Нобелевской премией, которая значила только одно: ни Вознесенский, ни Евтушенко, ни Жданов, ни прочие бойкие арабы от русской словесности (дутые величины!..) эту премию в ближайшие сто лет не получат.

Но другая часть проблемы не была осмыслена, кажется, никем. Она колола меня по ночам и шептала в сонное ухо: «Да вали ты к чертовой матери из этой словесности! Ты разве не видишь, что дело табак?!.» Я не мог понять, что имеет в виду этот подлый ночной голос.

Сейчас вот президент Путин думает временами о своем преемнике. Но значительно раньше об этом преемнике думал совсем другой человек в ранге неизбранного президента всего Олимпа – Андрей Андреевич Вознесенский. Он был классным. За мной, Приговым и Ниной Искренко он пригнал как-то такси (за свой счет) и заставил нас переться в Переделкино на смотрины. Он нас тогда не знал, но что-то слышал. А кто мы были в середине 80-х? Тем же, что и сейчас. (Здесь каждый ставит в скобках свое определение или существительное.)

На темной даче нас ожидал длинный стол с зарубежными напитками крепостью в 40 градусов и выше. Но я пил тогда лишь абсент а, поскольку абсента на столе не было, не стал пить вообще. Я и сейчас пью лишь абсент, и его тоже нет нигде (во всяком случае, натурального), так что приходится быть в вечной завязке.

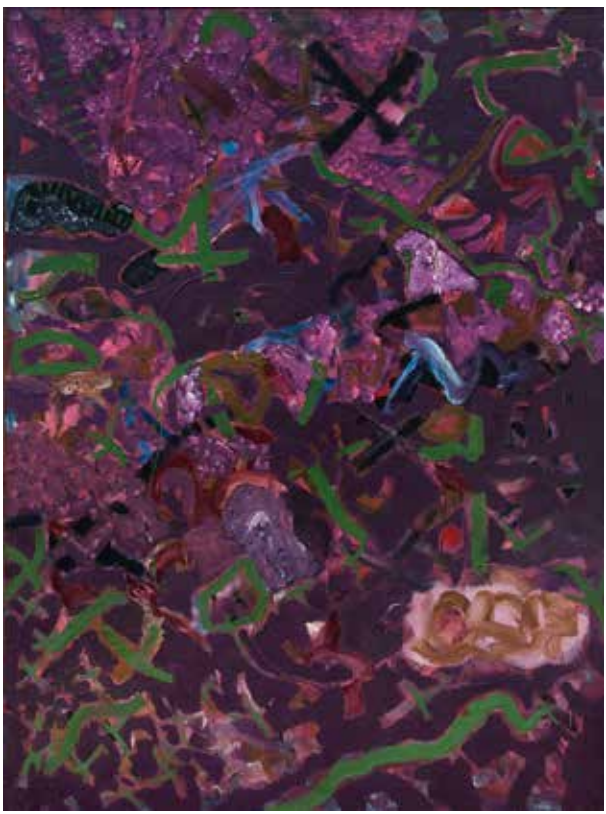
Закуски на столе я не помню. Между ног ходила какая-то девочка с умными глазами и говорила, строго глядя на нас снизу вверх: «Мой папа – Андрей!»

В общем, я отчитал тексты, как мог. Увидел, что Андрей Андреевич переглянулся с Ниной (они уже были знакомы), и понял, что не облажался. После читки нас посадили в то же такси и возвратили в сонную столицу.

Наш дебют дал поразительные результаты уже через пару дней – Пригова арестовали. Об этом по телефону мне сообщил Игорь Иртеньев, посоветовав сжечь все написанные стихи. «Я уже это сделал», – добавил он печально. Виною ареста был, конечно же, не Андрей Андреевич. Просто у Пригова, как концептуалиста, была скверная привычка расклеивать по всей Москве объявления типа: *«Граждане! Вот и солнышко вышло! Дмитрий Александрович»*. Подобную словесность он наклеил и в Переделкино...

Его повезли на Лубянку, где тогда шел капитальный ремонт. Вежливый

Борис Марковников п.3 „Остаток“, 190х145, х.темпера,1988



Борис Марковников п.3 „Остаток“, 190х145, х.темпера,1988

следователь поинтересовался, кому адресованы зашифрованные послания Димы, английской или немецкой разведке? На что Пригов заметил: «А зачем вам это знать?! И для чего вы белите стены? Что замазываете?» На что следователь мрачно ответил: «Замазываем пятна крови». На этом допрос был прекращен, и Дмитрия Александровича отвезли в сумасшедший дом. Из которого усилиями Беллы Ахмадулиной он был освобожден через несколько дней тем, что «взят на поруки» известной советской поэтессой.

Меня же взяли на поруки иначе. Я на какое-то время вместе с Ниной Искренко рассматривался Вознесенским в качестве человека, который примет у него поэтическую корону.

Это было смешно. Именно так. Андрея Андреевича прельстили в моих стихах метафоры, из-за них он решил, что я смогу повторить его головокружительный путь. А я уже тогда знал, что этот путь неповторим, он единственный. Для единственного человека, имя которому – Вознесенский.

На меня пало светлейшее внимание еще и оттого, что я был бесхозным. Парщикова, Еременко и Жданова окучивали тогда целых два талантливых критика, Кедров и Эпштейн[1]. Они оба стоили десятка рецензентов и сделали из моих товарищей головокружительный, как тогда казалось, литературный проект под названием «метареализм». Лишних людей в нем не предполагалось, и все исчерпывалось несвятой Троицей: крестьянского сына, старателя, влезшего на небо, и еврея-коллаборациониста. А ведь был там еще и второй эшелон: упертые татары, податливые греки, непонятные мордвины и депортированные крымчаки. Меня и вытащили из этого второго эшелона волей Андрея Андреевича. К моему величайшему стыду.

Стыд этот, как у любого непризнанного гения, диктовался двумя причинами. Причина первая: я твердо знал, что я – лучший и никакой «старатель, влезший на небо», мне не пара. И причина вторая: я вообще ничего не умел в искусстве и хотел только одного – чтобы меня оставили в покое и не мешали бы прислушиваться к собственной судьбе. А любая судьба имеет свойство уникальности. Она не предполагает похожести. И если, положим, тебе попалась женщина, которая регулярно бьет тебя бутылкой по голове, знай – это твоя судьба!..

Думаю, что Андрей Андреевич через год или два понял, как жестоко ошибся. Я мог ему читать своего «Комара»:

Июль. Висят паутины, будто
стекло расстреливали из рогаток...

Я видел, что на его лице проступает выражение, будто он съел изысканное пирожное. А мог вслух прочесть какую-нибудь чушь...

Егор Исаев нас заметил
и в гроб сходить благословил...

1 См. его статью в этом номере (Ред).

Андрей морщился, как от хины. Что не помешало ему решительным образом помочь мне и Нине. С его подачи в «Советском писателе» вышли наши первые поэтические книжки, и примерно тогда же нас, не спрашивая согласия, приняли в Союз писателей по «списку Евтушенко». Шел, кажется, 1988 год. У меня до сих пор лежит эта красная книжечка, по которой я ни разу не заплатил членские взносы. И, естественно, выбыл по факту из славных писательских рядов. Потому что я не писатель, ни советский, ни антисоветский, не писатель вообще. Это странно слышать от человека, который всю жизнь пишет.

Но я все-таки попробую объясниться. И здесь, как мне кажется, я коснусь главного свойства нашего поэтического поколения, отличного от других именно этой своей позицией.

4.

Когда-то Мандельштам написал нелепые строки:

Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружилися листы.
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты...

Это было больше, чем метафора. Это было переворачивание причинно-следственной связи. Где лист родился раньше, чем дерево и лес, а шепот произвел на свет губы, а не наоборот...

В медицине это называется шизофренией. Но у нас, поэтов, считается единственной реальностью, достойной внимания. А вы, которые исповедуете, что причиной шепота являются губы, можете работать в магазине «М-Видео» или в другой торговой точке...

Интересно, что у Мандельштама полное отрицание причинно-следственной связи носит предположительный характер: «Быть может...» То есть «то ли дождик, то ли снег, то ли будет, то ли нет...» На полвека позднее Иван Жданов произвел то, что расценивалось как манифест:

Полет летит без птиц..
И
Пчела внутри себя перелетела...

Здесь уже нет предположения *«быть может»*, а есть констатация, что в новом поэтическом пространстве если что и летает, то именно полет, а не ваш заурядный воробей. Иван произвел решительный шаг в никуда, отличный от сетований какого-нибудь украинского пернатого: «Чому я не сокіл? Чому не летаю?» Именно потому ты и не летаешь, чудак, что ты – сокіл...

Это было новостью. Полузабытое безумие Мандельштама превратилось вдруг в традицию, пусть и не понятную большинству читателей, где *«старт бежит впереди бегуна»* (цитирую из себя).

И теперь скажите: куда можно это сознание приспособить? Кому втюхать? Какому поэтическому вечеру в Лужниках? Какому литературному Олимпу? Ведь

Олимп нуждается в рукоплещущей толпе, а рукоплескать прилагательному, которое не подразумевает существительного, толпа не может. Потому что в лучшем случае задумается: «А что этот чудак имеет в виду?», а в худшем сплюнет и откроет книжку Высоцкого...

У меня у самого к этому неоднозначное отношение. Я сам люблю поиграть в примитив, в прямое лирическое высказывание – порвать рубаху на груди, расцарапать ногтями грудь (лучше чужую) и в «отвращении бить зеркала» (строчка Гандлевского).

Но я знаю, что все зеркала разбили поэтические поколения до нас. И будут бить. Народ это любит, короткая вспышка любви к поэту Рыжему, который постарался разбить все, что еще уцелело, – тому свидетельство. Бить приятно, выигрышно. Но *быть* еще приятнее. А *быть*, по-моему, это то, когда стараешься сказать нечто, не вписывающееся в обывательскую логику. В бодрствующее сознание, которое всегда «лжет». В этом бодрствующем сознании есть все: и уверенность в своей гениальности, и игра со словами, с сексом, с традицией или патологией. С политикой. Нет только одного, Бога, которого, как известно, нигде нет. И именно от этого он столь реален.

В густых металлургических лесах сорвался лист... И драматизм его был в том, что ему, листу, некуда было приземлиться.

Поэтому любая «передача поэтической короны» казалась блефом.

Помню, как меня, Игоря Иртеньева и Нину вдруг взял Андрей Андреевич в поэтическое путешествие по Прибалтике. Был, кажется, февраль 1988 года. Мы поехали в Вильнюс и выступали у маэстро «на разогреве». Я чувствовал себя неуютно. В огромном зале собралась толпа поклонников Вознесенского, они хотели метафоры, свободолюбия и политики, которая приветствовала

бы отделение их от еще Советской России. Метафору я дать мог, этого добра у меня было навалом, политику – меньше. Свободолюбие вошло в модный тренд, который навевал неудобные вопросы: а чего это вы так осмелели? Или забыли про шпицрутены? В общем, я «разогрел» прибалтийский народ посредственно, точнее, еле добрался до конца отпущенных мне 7 минут. Нина сработала лучше, ее хулиганство на сцене вышло вполне артистичным. Игорь, высмеивая советские мифы, был, как всегда, успешен...

После выступления нас повезли в какое-то элитарное писательское кафе. Под потолком стоял дым от советских сигарет. Вознесенский поднял бокал с шампанским и произнес тост: «Да здравствует Дух, который над нами!» И посмотрел на меня испытующе. Я же хотел лишь одного – смотаться. Или же, на худой конец, ответить ему стихом Еременко: *«...Барятинский? Но я не пил с Барятинским, не пью я, с кем попало!»*

После этого начался главный перфоманс. Андрей Андреевич произнес: «Я передаю мою корону ему!» – и указал на меня своим гладким ухоженным пальцем.

Передо мной встала непосильная актерская задача. С нею бы даже Станиславский справился с трудом – изобразить благодарность, потрясение и гордость за то, что корона попала в надежные руки. Но наряду с этим я должен был намекнуть, что понимаю: все это шутка. Нет, нет, Андрей Андреевич, эта корона – ваша, кому ж еще носить ее, кроме вас?! Аз грешен, я – не могу. Мелок. Неубедителен. Ну какой здесь МХАТ?! Душно мне, душно!

После встречи я написал ночью стихотворение «Свинарник», где навсегда распрощался с писательским мифом для «себя, любимого».

А салями, лоснящаяся, как щека,
Когда ее выдавишь из чулка,
А на срезе, как след от копыта?
Вы, капуста, до бросового вилка,
Солнце, вы, что выдавливается из белка,
Я вас жрал из корыта!..

Я оказался неудачным актером и преемником уровня Дмитрия Анатольевича Медведева. К тому же кусал протянутую мне руку или крыло. Тут любой ангел-хранитель потеряет терпение.

Этот анекдот имеет печальный финал.

Через много лет Андрею Андреевичу стукнуло 75. Он уже не мог говорить и передвигался только с помощью Зои Богуславской.

Меня пригласили на юбилейный концерт и посадили (по старой памяти) недалеко от юбиляра. Сначала на сцене прыгала Алла Борисовна Пугачева. Она была в мини-юбке, и деревянная сцена трещала под ней, как утлая палуба. Поскольку я сидел в первом ряду, то пришлось смотреть в пол, потому что любоваться нижним бельем примадонны мне показалось нетактичным.

Когда отзвучали «Миллион алых роз», пошла «Аллилуйя любви». Я медленно умирал.

Внезапно из забытья меня вывела Зоя Богуславская: «Это последние стихи Андрея... Прочтите всем!» И сунула мне под нос исписанный листок, а в другую руку вложила микрофон.

Я заглянул в бумажку и понял, что нахожусь внутри кошмарного сна. На листке были какие-то каракули. Ни одного слова я не мог разобрать – писала больная рука. И от ужаса сымпровизировал, нашелся...

Прочел по памяти старое стихотворение Андрея, которое осело в моей памяти:

Погадай, возьми меня за руку,
А взяла, не надо гадать,
Все равно, престол или каторга,
Ты одна моя благодать!..

Поскольку в зале собрались «истинные друзья Андрея», никто не понял подмены. Его стихов не знали и не знают. «Миллион алых роз» вытеснили все. Обличил меня только один человек – сам автор. Я посмотрел ему в глаза... Беспомощный, как ребенок, он почти плакал. От обиды, что не сумел прочесть то, что приготовил...

Через несколько лет после смерти поэта я спросил у его вдовы: «Зоя Борисовна, а что тогда хотел прочесть Андрей?» Она прислала мне на почту поразительные стихи:

Голос теряю. Уже не про нас
Гостелерадио.
Враг торжествует, ликует Парнас...
Голос теряю!..

В этом стихотворении (оно, кажется, опубликовано) Вознесенский уравнивает свой поэтический голос и совесть. А потерю голоса – с потерей совести. И кто говорит до сих пор об «аморальности шестидесятников», пусть умоется. Ваши тартюфовские оценки не про них.

5.

Я хотел рассказать о своем поколении, но вдруг съехал на мемуары, на описание тех, кто был до нас... Зачем?

А затем, чтобы показать две различные модели литературного поведения. Одна – традиционная для России: «писатель есть властитель дум». Другая... А на другую (нашу) не хватит бранных слов. Что толкало Еременко посылать Евтушенко ночные телеграммы следующего содержания: *«Тетя Мотя при смерти. Приезжай. Станция Зима»*. Или что-то вроде этого... Пусть Ерема сам более точно расскажет.

Говорят, Евгений Александрович очень расстроился и уже собрался ехать к больной тете, которая существовала в реальности... Но только потом дошло: здесь видна костлявая рука метареализма, который не пожалеет ни тети, ни дяди. Или что заставляло того же Еременко яростно обличать Вознесенского за то, что на памятнике Церетели, посвященном русско-грузинской словесности, есть грамматическая ошибка? (Андрей Андреевич тоже приложил к памятнику свои недюжинные силы...) Только ли «зачистка Олимпа» от конкурентов? Думается, не только и не столько.

Мы стыдились быть поэтами. Стыдились аудитории. Не хотели водить ее за нос.

При мне в Сан-Франциско был организован вечер Жданова. Собрались западные профессора-филологи, народ симпатичный и небогатый. Ваня вышел на сцену «во мраке ночи». Поглядел в зал. И вдруг сказал по-русски: «Ну чего ты лыбишься?! Я ж тебе стихи читаю, а не чего-то там!..» Это он так обратился к американскому слависту. Стихов тогда не было вообще, были одни пререкания с аудиторией. Я был в восторге.

То, что Еременко не приходит на собственные сольные поэтические вечера, – это уже традиция. Спросите об этом Файзова, Дон-Кихота поэтической Москвы, он вам расскажет...

Можно назвать эту позицию эскапизмом. И когда сегодня Вера Полозкова старается работать в старой парадигме, собирая на поэтические концерты большие залы, я уважаю этого быка, эту умницу, которая изображает «традиционную поэтессу», сильную женщину с ранимой душой (это так и есть), преклоняюсь перед ее усилием и талантом. Но лично я – пас... Мне легче сказать, что я – не поэт (и втихую написать десяток-другой стихов), чем выйти на сцену и играть в рифмы, в искренность напоказ...

Здесь дело не только в разности темпераментов. Наше поколение (простите за пафос!..) поймало своей шкурой и легкими ураган перемен. Этот шквальный ветер подул не только в России. Он нес отказ от Слова (а значит, и от Христа, потому что Христос – это Слово), переориентацию культуры на язык аудиовизуальный. На язык кино и компьютерной графики.

Это явление еще не осмыслено до конца. Но физиологи знают о большей доступности «картинки» для сознания, чем вербального сигнала. «Картинка» усваивается легко – и также легко «уходит». Она формирует так называемое «поверхностное восприятие», которое правит, например, Интернетом. Но в век потребления как раз это и надо. Иначе «глубокое переживание» рассыплет потребительство, как карточный домик. И фигура литератора, работающего с сознанием, сжимается до частного приватного дела, непонятного большинству. Здесь не нужен читатель вообще. Нужно собственное делание, делание своей души посредством слова. А уж поймет ли это «делание» кто-нибудь извне... Да как Бог даст!..

Именно от этого наше литературное поколение представляет на сегодняшний день руины. Оно так выглядит извне.

Жданов не пишет или пишет мало. Еременко не пишет или пишет мало. Парщиков умер. Искренко умерла. Пригов умер. (Он, как никто, боролся за свою *единственность*, за отсутствие конкурентов.) Раф Левчин умер. Володя Друк – в Америке. Марк Шатуновский ушел сначала в прозу, а потом в публицистику. Ваш покорный слуга занимается кино. Евгений Бунимович двигает общественную жизнь. Володя Аристов... нет, он пишет.

И вообще, если сказать строго, кто из нас не пишет?! Хотя бы изредка?..

Пишу и я, достаточно интенсивно. По привычке. Не для кого. Уже поседел весь, и зубы выпали, а все мараю, как тать, бумагу.

Криволинейное сознание наше, «полет, летающий без птиц» невозможно приспособить к сегодняшнему российскому обществу. Оно (сознание «полета без птиц») не является товаром по определению, если даже и издается. Пора бы остановиться, отдохнуть!

И самое смешное, что наш опыт отказа (не от литературы, а от социальной

роли литератора) не пошел впрок новому поколению. Молодые по-прежнему мечтают об Олимпе и о том, чтобы им кланялись в ножки и носили бы на руках. Существует сайт: «Поэзия. ру». Его не читают. На нем лишь публикуют. Миллион поэтов на страну (приблизительный подсчет) приводит к исчезновению критериев мастерства. Но стихотворцев это ни капельки не смущает.

Трамвай «А» никак не остановится, делаясь все более нелепым.

И среди этого парка железнодорожных дрезин возвышается бодрый паровоз Андрея Дементьева, одного из самых выдающихся сегодня русских поэтов.

Я не шучу. Я действительно считаю, что настоящая поэзия – это Дементьев. И сайт «Поэзия. ру». Из певцов – Кобзон. Из остальных – Башмет... Потому что помню завет Дмитрия Александровича Пригова, сказанный мне на кухне шепотом: *«Никогда не оспаривайте чужого мнения об искусстве. Если вам говорят с вызовом: «Я – гений!..», отвечайте: «Конечно, гений, я знаю!.. Вы только не волнуйтесь!..»*

А Дмитрий Александрович был умнейший человек. Хоть концептуалист и немец. Но ведь немец, как известно, «луну сделал»...

P. S. Позвонили поэты из Донецка. У них там – война. Нам здесь абсолютно непонятно, кто с кем воюет и за что, но главное – понятно им. Окраины обстреливаются артиллерией.

Во время разговора я, кажется, слышал стрельбу. Возможно, что стреляли внутри моей головы.

Но разговор касался не этого. Мне сказали: «С молодежью творится нечто странное... Как только к нам пришло горе, многие опять потянулись к сложному, к искусству как таковому. Люди переродились. Им снова нужна серьезная поэзия. Не могли бы вы почитать нам лекции по Интернету?..»

Я не дал своего согласия, потому что знаю: лекции нужно читать в Донецке очно. Как и разговаривать с людьми. А смогу ли я прервать комфортную инерцию и поехать в воюющий Донецк?..

И вообще, это кажется алогичным: в горе человеку нужно не развлечение, а медитация над «проклятыми вопросами» бытия.

У меня на полке стоит том Мераба Мамардашвили, я когда-то учился у него философии, зачеты сдавал по Хайдеггеру, в котором не понимал ни слова, но свято верил, что все это – клево!..

Открываю наугад Мераба Константиновича и читаю:

«Пруст пишет: «Я цеплялся за страдания... (...) Я хотел, чтоб еще прочнее вошли в мое сердце эти гвозди». (...) Память... гвоздями прибита в сердце. Конечно, этот образ материально напоминает нам известное крестовое страдание Христа и паскалевскую фразу «вечной агонии Христа». Здесь выплескивается фундаментальное основание нашей возможности вообще быть людьми. То есть сознательными, чувствующими, понимающими существами... И человек не хочет смягчать страдание, пока длится агония Христа, а она длится вечно...»

Ба!.. Да ведь это сказано о нашем возвращении. И в широком смысле – о мире, который посредством горя и страдания познает сам себя.

Потребление как стержень существования накапливает впечатления без осмысления их. Хипстеры, например, живут «приятными впечатлениями». («Приятное впечатление» – это то, что не ломает картину мира, созданную потреблением.) Реестр поверхностных (приятных) впечатлений – любая

социальная сеть. Но, к сожалению, только осмысленное есть деяние, есть существование в философском смысле. Для осмысления необходимо тяжкое усилие. Драйвером же тяжкого усилия является, например, война или тоталитаризм. Неосмысленное равняется недеянию. С европейской точки зрения, недеяние равно небытию... Потребительское «искусство приятных впечатлений» укрепляет это небытие, как может.

Не знаю, уходит ли в прошлое стадия постиндустриальной «стабильности» в России и мире.

Но если уходит, то искусство и поэзия могут еще кому-нибудь пригодиться. Кроме самих их создателей.

Россия в конечном счете мыслит нашими мозгами.

Борис Марковников „Поцелуй“, 150x170, х.м., 2017

ЛЕВ БЕРИНСКИЙ

РАЗМЫШЛЕНИЯ В ЧАС ПРОСВЕТЛЕННОЙ ПЕЧАЛИ

ЛЕВ БЕРИНСКИЙ

РАЗМЫШЛЕНИЯ В ЧАС ПРОСВЕТЛЕННОЙ ПЕЧАЛИ

ИЗ ГОДА В ГОД, ЗА УТРАТОЙ УТРАТА

В поздние лета привелось мне осваивать непривычный жанр. Умер Давид Авидан, потом Иегуда Амихай, потом Яков Бессер – три ивритских поэта, каждый по-своему близкий мне... В последний год ушли за жизненный горизонт замечательные и мне дорогие идишские писатели Мордехай Цанин, Аврум Суцкевер, Хаим Бейдер... Умер выдающийся русский поэт и мой друг Алексей Парщиков... И вот теперь...

Некрологов я не пишу: не умея этого и полагая, что смертью назвать их уход – преждевременно. Понимайте сказанное, как хотите, объяснять подробней не место здесь.

Ну и вот, и вот этот мой отклик – что-то вроде набросков к творческому портрету или раздумья о месте во времени и в литературе «моего» человека по отбытию его из нашего, поговаривают, реального мира.

Жуть какая – люди и судьбы, составившие самую жизнь мою – через точечку с запятой, словно перечисляешь единицы мебельного гарнитура или предметы письменного набора. А про скольких сказать не успел, просто не поспеваешь: за год отбыли в тот – поскольку евреи – олам а-эмэт: так и оставшийся в русской поэзии почти неизвестным, замечательный лирик Александр Брон, вспоминается: донбасский Харцызск, наши споры, выступления, чекушечка на двоих, его рифма «пилотка-политика»: конец пятидесятых; прекраснозвучная Лена Шварц, дочь Дины Морисовны, легендарной завлитши у Товстоногова, красавица: Ленинград, 1974-й; яркая художница, Владимира Тихвинского ненаглядная – Марина Герцовская: Москва, 80-е... more.

ИССЛЕДОВАТЕЛИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ

«Поэт и критик вечно ведут диалог. Поэт – стихами, критик – статьями. Но Вы вынуждаете меня, «оставив на время стихи», поговорить с Вами на Вашем языке, языке литературоведа. Будучи не очень сведущ в этой лексике, признаюсь, я предпочел бы, чтобы Вы, оставив на время статьи, заговорили со мной стихами. На моем языке. Но это, видно, в следующий раз».

А. Вознесенский. Из ответа А. Урбану

Евг. Евтушенко провозгласил в свое время (имея в виду, несомненно, себя): «Не важно, есть ли у тебя исследователи, а важно – есть ли у тебя последователи».

Что до повальной и повсеместной к середине 60-х эпидермо-поверхностной «epidemia Evtushenko» в СССР, то вспоминается где-то описанный уже мной двухмоментный эпизод в кишиневском Доме печати году примерно в 66-м: Рудольф Ольшевский, доверительно сообщивший мне в коридоре редакции «Кодр»: «Ну, в Молдавии я уже Евтушенко...», а минут через пять, коридором ниже, где размещалась молдавская пресса, полусмущенное признание Петру Дудника (уговаривавшего попереводить его на русский): «Сэ штий, сунт аич ун Евтушенко...». Оба, конечно, не дотягивали до прототипа, да и устремлены были в неправильно понятом направлении, но сам выбор кумира и примерка его внешних, внакидку, примет – «качливой» ритмики, рифмы, в текст заложенной декламационности...

В отличие от Евтушенко, у Андрея Вознесенского «последователей» было неизмеримо меньше, тому причиной была его ассоциативная метафористика и многослойная – от околонаучной и искусствоведческой терминологии до приблатненно-пэтэушной фени, – языковая рифленость на фоне общерасхожей в те поры поэтической лексики, его речевой диапазон, дающий эффект хулиганской изысканности, в своем роде не уступающей пастернаковской полифонии текста.

В гораздо большей мере Вознесенский мог быть интересен именно что «исследователям», но и эти «исследовали» его преимущественно с точки зрения оперативной литкритики, чего только стоила публиковавшаяся в «Вопросах литературы» (1973 г.) «переписка с поэтом» Адольфа Урбана из ленинградской «Звезды» (где и мне довелось, году в 64-м, иметь с Адольфом Адольфовичем долгий и тяжелый разговор – напросился-нарвался я, правда, сам: он слыл тогда прогрессивным).

Из немногих «последователей» А. Вознесенского, проявившихся в российском литературном процессе, упомянуть, по-моему, следует двух авторов – Петра Вегина (в СССР издававшегося в 60-е – 80-е гг.) и Алексея Парщикова, дебютировавшего первой книжкой в середине 80-х.

О Вегине, собственно, сказать интересного можно немного, интересен здесь прежде всего феномен читательского «лохизма»: читателей у него одно время было не меньше, пожалуй, чем у самого Вознесенского, чьим грубым подражателем этот парень-с-Ростова и был. Вот как писал о нем бывший литконсультант при Союзе писателей СССР Б. М. Марьев: «...он не только по форме следовал за своим кумиром, но даже в тематике. Помнится, А. Вознесенский опубликовал поэму о девушке, застывшей во льду. О том, как ее обнаружили альпинисты, изумились ее сохранности и красоте. Через пару месяцев в печати – поэма Вегина о девушке, сохранившейся в янтаре». (Вместо сноски: в русский язык слово «лох» вошло из идиша, в котором первоначальное его значение – отверстие, дырка, а переносное – своеобразная оценка человека, равнозначная в русском беззлобному «жопа». Вспоминается малоприличная идишская песенка про портных «А гонцэ вох кроцт мэн зэх ын лох»).

Другое дело – Алексей Парщиков, впитавший поэзию Вознесенского столь глубинно, что не всякий читающий распознает, а «исследователь» – докажет. Да и сам я, говоря об этом, вовсе не пытаюсь и считаю ошибочным «уличать в вознесенскости» Парщикова (на что иного и мог бы в раздражении побудить «режим умалчивания» Алексеем факта изначального мощного влияния на него

метафористики Вознесенского). Не помню, чтобы я где-нибудь прочитал у Парщикова выражение признательности своему первому в поэзии небожителю, а в литературной жизни ангелу-хранителю, но вот в беседах наших постоянно говорил он о Вознесенском, восхищаясь его даром, обширными знаниями и (что меня поначалу удивляло) интуицией и уменьем лавировать. О том же пишет Геннадий Кацов, знавший Парщикова: «Отдавая Бродскому должное, не занимался сравнительным анализом, стоя на своем: Вознесенский – священная корова современной русской поэзии. И как жена Цезаря – вне подозрений!» (...) Леша и читал, как Вознесенский: артистически жестикулируя, вынося ритмично руки попеременно вверх, читая нараспев и четко донося слогами поэтический ритм. Он даже горбился, как Андрей Андреевич, по-совиному, целуя губами навыкат чувствительную сетчатку микрофона. Как Вознесенский, Парщиков был крайне осторожен и в своих действиях "внутри цехового братства". Его поэтические акции были выверены до мелких деталей...»

Сегодня с горестью можно прибавить: они и в предсмертные свои годы страдали одинаково – оба потеряв голос, наисподручнейший инструмент поэта, выверяющего живьём прозвучавшее слово на слух. Если кара – за что? Вечное «лама?».

– А из сегодняшних, ладно, кроме меня, вы что, Лев, совсем из русских никого не читаете? – вновь и вновь спрашивал меня Парщиков в Ясеневе, в Подольске, а уж в Цюрихе и в Кельне на «ты».

– Пробую, Леша, да так уныло... Лучше Тютчева еще раз полистать.

– А Вознесенский? Один язык чего стоит!

– Язык сам по себе ничего не стоит. Сколько лет ожидал от него хоть еще одной «Сигулды» или пронзительных нескольких строк, подобных давним «Пава, панночка, парусок, как там тонешь наискосок...»

Алексей Парщиков – вот кто истинный последователь и единственный достойный преемник метафорики Андрея Вознесенского. Последователь, чье творчество с лихвой восполнило отсутствие у Вознесенского сотен, а может, и тысяч «последователей» Евтушенко. Но способна была ли поэзия Парщикова если не вытеснить, на манер Архимеда в роскошной ванне, то в какой-то хоть мере восполнить опавший объем и ослабшую энергозначимость творчества Вознесенского в восьмидесятые-девяностые годы?

Я очень люблю ранние стихи Парщикова. В позднейших «текстах» его («Нефть», «Термен» и т.п.) метафоры в зрелищности своей превосходят, бывает, метафору Вознесенского, но только сами как есть по себе, как таковые, в измерении же поэзо-охватном проигрывают. Самой прекрасной и гармоничной, просто великой метафорой считаю у Парщикова строфу из «Землетрясения в бухте цэ», в которой он описывает мужчину и женщину в «золотистой яме», этакий «кузнечик с женскими ногами». При том что кадр этот, видео-нежность сия ведет свой генезис – ассоциативно-тематически и в плане цветовом – несомненно, от Сальвадора Дали.

Конечно, и у Вознесенского немало самоцельных метафор («Электроплитками пляшут под ней города» или «По гаснущим рельсам бежит паровозик, / как будто сдвигают застежку на "молнии"»), но они лишь вкусно заполняют (как при пении) паузу интонационного вдоха между строфами или между содержательно-продвигающимися словесными блоками.

«”Острый взгляд”? – спрашивает себя Вл. Новиков в «Философии метафоры», – ”хищный глазомер”? Но ведь эти качества просто так никому не даются: они входят в состав таланта только в сочетании с жаждой идеала. Обнаружить чисто геометрическое сходство окошка кассы с формой нимба может, наверное, каждый человек. Но точно выразить эмоциональное следствие этого сходства – дело другое. Здесь соблюдена душевная мера гармонии, ведь сравнение получилось обоюдовозвышающее: кассирша уподобилась Богородице, а та в свою очередь ожила, заговорила».

Последователей у Евтушенко было сотни, или тысячи. У Вознесенского – достовернейший и достойный – один... Где сегодня те тысячи?

ГНЭВА. СМЕРТНЫЙ ГРЕХ РАДИ ГРУШИ КАКОЙ-ТО

Друзья и враги, бывайте, гуд бай,
из меня сейчас со свистом вы выбегайте...

А. Вознесенский. «Осень в Сигулде»

С Андреем Андреевичем мы не были ни друзьями, ни сподвижниками – а только время от времени, что ли, «коллегами», и встречались «по делу». Он всегда приветлив бывал, но сблизиться с ним мешал мне мой внутренний ступор, оцепенение, в которое я впадал при общении с ним, начиная с первого эпизода знакомства. Году в 65-м или 66-м мы шли откуда-то с Кириллом Ковальджи в ЦДЛ пообедать, и на Качалова его кто-то окликнул издали. «А, Андрей, – остановился Кирилл, – подождем его». Подождали. «Друг мой, Лева Беринский, интересный поэт, почитал бы ты», – представил меня Кирилл, и мы дальше пошли втроем, А. А. посередке, обращаясь, что-то рассказывая бытовое, то к Кириллу, шедшему по правую от него руку, то ко мне. После трех-четырех моих сдавленных на его обращенья «угу» и упорно уставленного в землю взгляда он «забыл» про меня и разговаривал с одним лишь Кириллом, продолжая путь, впрочем, между нами. Дойдя с ними до ЦДЛ, я пропустил их вперед, а сам как бы замешкался в дверях, и – пока они, поджидая меня уже в фойе, продолжали разговор... выметнулся обратно на улицу.

– Ну-у-у, от тебя чего ждать, не знаешь, – укорил меня Кирилл при следующей встрече. – Ты зачем ему ухо показывал?

– Какое ухо? Кому?

– Правое, Вознесенскому. Он к тебе обращается, а ты знай отворачиваешься... Он так и понял, что противен тебе. Что это с тобой было?

Что это со мной было. Заступорился. Речь отшибло, сознание, зрение помутилось. Только ноги еще как-то двигались. А в ногах тех – как в стеклянных двух колбах – какая-то мутная вода переплескивалась. И только слышал, слов не распознавая, двух голосов неосмысленный гул.

Не однажды приводилось мне в жизни лицом к лицу встретиться, а то и засидеться в нескорой, случалось и под рюмку, беседе с персонами титулованными и прославленными, назову пунктиром Ю. А. Гагарина, Михаила Егорова, Ганса

Магнуса Энценсбергера, Жоржи Амаду, Йоханнеса Рау... Но то, что стряслось со мной в первую встречу с Вознесенским, могло бы произойти, предполагаю, только если бы вдруг предо мной предстал Маяковский, Дали или Сталин, – три из четырех то и дело меня навещавших во снах персонажей, четвертым – вплоть до ночи совсем недавней, за несколько суток до кончины его – и был Вознесенский.

Вот и сработал в тот раз на Качалова эффект трансфера, спонтанного переброса меня из мира сновидческого, иллюзорного – в материальный.

Маяковский, приходя тем, кем и был – поэтом, – являлся мне с середины 50-х до 62-го, когда (по прочтении «Осени в Сигулде») его сменил в моих Somnium vanaglorium («сон тщеславия», термин мой – Л.Б.) Андрей Вознесенский. Сталин мне снился с года примерно пятидесятого, когда Вовка Железко с криком «Сталин, собака!» запустил с последней парты в портрет над доской непроливашкой-чернилкой: ужас парализовал, так и вижу картину, нас, детвору, вместе с окаменевшей – казалось, никогда не очнется – училкой. Сальвадор стал появляться чуть ли не еженощно в начале 80-х, после того, как я повесил напротив кровати обескрашенную и увеличенную Ильей Кейтельгиссером фотокопию «Взрыва головы». В чем тут мистика – не знаю, но не помогало даже, когда спать я, как в том анекдоте, переходил в другую комнату, так что пришлось мне в конце концов пожечь сей Kunstprodukt, ну а сам художник приходил еще раза три, весь в черно-белом.

Вознесенский мне всегда снился сидящим на стуле и терпеливо выслушивающим, как я снова и снова пробую и не умею объяснить ему, насколько люблю я его, и стихи его я люблю...

А тут вдруг – топаем вдоль Качалова-улицы, мимо книжного вот, Кирилл – третьим лишним, по сути. Да и сам А. А. – написавший уже, кроме тех стихов, столько мути...

После детсада, где я весной 46-го, декламируя на каком-то утреннике «Что такое хорошо...», вдруг беспричинно расплакался (растревожив, по-видимому, детскую душу самой просодией в общем сумбурного текста), я жил впредь под путеводной звездой Маяковского – лирика, футуриста, красавца. До самых до стихов А. Вознесенского в «Знамени», году, думаю, в 59-м. А уж «Осень в Сигулде»

из «Треугольной груши» вконец перевернула во мне – и во всех, к той поре во мне обитавших: Блока, Есенина, Пастернака, Багрицкого, не говоря уж о современниках.

В начале 63-го, незадолго до скандала в Манеже, я держал реферат в клубе донбасских письменников, в котором проводил параллель между А. Вознесенским и Артюром Рембо (чем вызвал уже полное отвращение к нему и к себе – за Рембу-то там мало хто вапше чуил) – это, собственно, была небольшая работа по метафоре, моя рефлексия на «Люблю Лорку» из «Треугольной груши», книжки, повлиявшей на меня в мере, сопоставимой с последствиями прочтения годом раньше «Доктора Фаустуса». Не могу не вспомнить мои «фатальные» взаимоотношения с «Грушей» – добыл я ее в краю угля и плавок с неописуемыми приключениями, почитать у меня брали ее все ребята моей «референтной группы», кто-то и не вернул. Спустя несколько лет перекупил ее снова в Москве – но опять увели, кто-то из литинститутцев. Но ведь смотрите – у меня она, вот она! В третий раз – и уже, надеюсь, до недальнего навсегда. В Икше на канале Волга – Москва жил я с женой моей и трехлетненькой дочкой, и, вернувшись однажды зимним вечером из тамошней, роскошной для поселковой, библиотеки, удивил их до обалдения. «Что это с тобой? – спросила Марина, а Наташка, вскинув ангельский лик с распахнутым ротиком, ошеломленно смотрела, смотрела...

Я ощупал лицо свое – на месте. Поднял руку повыше – и наткнулся ладонью на нечто. Что-то там надо лбом выпирало с-под мохнатой ушанки – и я в ужасе вспомнил. Выбирая в библиотеке чего б почитать, я вдруг усмотрел – ту самую! – «Треугольную грушу» и, с детства испытывая отвращение к воровству, не стал ее прятать за пазуху или в карман, а так, как бы с самим собой затевая игру, сунул ее, мягкую как брошюрка и полукругло облегшую лысый череп, под шапку. Минут двадцать еще походил между стеллажами и, подобрав себе наконец пару книг, подошел, как положено, к стойке с ящичком абонентских карточек... и только понять не мог, с чего это библиотекарша, вся красивая такая, юная, не сводит с меня, дядьки за тридцать, зачарованных глаз...

В 72-м я посетил наконец Сигулду и даже поплавал – наплевав на предупреждение Гераклита – в ледяной речке Гауя, в которой – а почему бы нет? – мог ведь лет за десять до того скупнуться Андрей Андреевич...

Но к началу 80-х – не утрачивая, а трепетней ощущая любовь мою к раннему Вознесенскому – я почти окончательно потерял интерес к тому, что он пишет. Выходили книги, я с надеждой прочитывал их и – огорчался. Об этом, о разочаровании читателей, некогда влюбленных в него, я и попытался сказать ему в начале 83-го, когда он пришел к нам, слушателям Высших литературных курсов,

на как бы встречу с коллегами, и разговор повелся вроде в самом искреннем тоне. Смысл сказанного мной ему в форме вопроса «зачем он это делает?» состоял в том, что он – когда-то поэт высшей требовательности к себе и к стиху – в последние годы теряет себя, роняет «марку» своей поэзии, поставляет расхожие тексты для Зыкиной, Гнатюка, Пугачевой.

Он что-то ответил коротко и невнятно, как если б не понял, о чем я... Ал. Бродский, сидевший рядом, тихо ткнул меня локтем: «Ну чего прицепился... Неясно с ним, что ли?»

В общем-то, ясно, но возможно А. А. просто был в ту минуту обижен: свой вопрос я предварил неуклюжим, хотя и в ряду уважительных слов, уведомленьицем о том, что перевел недавно на идиш его стихотворение «Гойя». Но сказал это вот как: «Я, знаете, перевел вашу гойю». Слово «гой» ему, конечно, было известно. Последовала диковатая пауза.

РАДОСТНЫЙ МИГ – «CALYSTEGIA» В РУКАХ ВОЗНЕСЕНСКОГО

Нас много. Нас может быть четверо...

А. Вознесенский

Совершенно справедливо, хотя и без нужной бы дифференциации пишет о поэтах-шестидесятниках Игорь Шайтанов: «Они начали с желания увидеть и воспеть все новое, и только новое. Но прошло каких-нибудь пять лет, и обнаружилась вечная истина, что все новое катастрофически быстро старится: за ним гоняешься, поймаешь, а оно – уже вчерашний день. И вот поэты, которые, по выражению А. Урбана, «участвовали в ускорении» Времени, задумались не о том, чтобы его замедлить, нет, но о том, чтобы открыть для себя нечто не деформируемое скоростью».

Да, это сталось и с Андреем Вознесенским, но заметим здесь, что ведь «шестидесятником» был и Окуджава, под этот разряд «ускорителей» не подпадающий (что нельзя объяснить одной лишь слабостью его как стихотворца), и другие представители что старшего годами поколения, в литературной периодизации отнесенного к шестидесятникам – Бориса Слуцкого, Бориса Чичибабина, то и младшего – Олега Чухонцева, Юнны Мориц, Александра Кушнера... Но дело не в «ускорении».

Вот что пишет Владимир Бондаренко о СМОГе, в частности Леониде Губанове: «... ни в 1960-1970-х, ни ныне, во времена полной вольности в публикациях. По сути, его открыли (спасибо друзьям) лишь в 2003 году, когда наконец вышла более или менее полная книга стихов Леонида Губанова «Я сослан к Музе на галеры...» Так и был сосланным поэтом все полтора десятилетия перестройки и гласности, тут уже на советскую власть не свалишь. Не нужен он был бывшим и нынешним кумирам стихотворчества. Редкие публикации в малотиражных журналах его друзей ситуации не меняли».

Но ведь то же самое, еще до смогистов, произошло и с поколением, которое я назвал бы младо-шестидесятниками, с поэтами, которые были младше

шестидесятников «официальных» лет на пять, на семь.
Шестидесятники в «креслах», кабинетных или виртуальных. Были в сговоре ли они? Нет, конечно. Но – хорошо понимали друг друга. Помогли ли кому-нибудь? Многим. Но хорошо соображали – кому.
Большинство из переживших СССР младо-шестидесятников увидели свою первую книгу в пятьдесят свои, шестьдесят и более лет, а вышла ли хоть одна книжечка у недавно умершего в Брянске Саши Брона?

Давным-давно умер, напечатав лишь несколько крошечных стихотворений в областной газетенке, Валерий Яйленко. Жив ли спившийся от безнадеги Слава К-нов? Кто вспомнит сегодня о Лене Юдковской и нежных ее стихах про Мадемуазель Снежину?
Имена эти, сложись иначе, звучали бы ныне не менее памятно, чем – именитых шестидесятников. И обогатили бы русскую поэзию десятками, а по всей стране сотнями замечательных – на десятилетия вперед – стихотворений.

Да и разве забыть мне, как Римма Казакова, с которой мы подружились в сентябре 76-го на Ташкентской международной встрече писателей... Мы тогда (врозь) переводили чилийского участника Омара Лару (см. «Иностранная литература» № 5, 1977), вместе со всеми ездили по республике, выпивали с компанией и на пару изрядно... Позже, в Москве, я бывал у нее дома, между разговорами она вдруг вспоминала спросить меня про то-другое слово в подстрочниках Вергелиса, а несколькими годами позже тайком, случалось, давала прочесть несколько страниц прозы Егора, сына ее, и спрашивала, как оно мне.... Когда вдруг выяснилось, что в моем Подольске у меня нет телефона, она, на ту пору секретарь правления Союза писателей СССР, набросала на каком-то их бланке несколько слов – и уже недели через две-три могла мне, когда надо, названивать, к примеру: «Лева, тут приехала из Израиля Рина Левинзон, слышал ты про такую? Поэтесса. Давай втроем у меня посидим...» Но когда я в какой-то раз попросил заглянуть в рукопись моей книжки стихов, уже несколько лет как формально одобренной, но так никогда потом и не выпущенной «Совписом» (издательством именно что Союза писателей, где членом я не был, а она – второй-третьей по важности шишкой), – Римма, встретив назавтра меня в буфете и уведя в свой кабинет, прикреслилась там на свое важное место, мне кивком на стул указала и внятно сказала: «Мы же, Лева, как будто друзья с тобой, так? Но насчет стихов твоих...» – и, вдруг словно поперхнувшись, закончила после паузы: «...не поняла, так ты за кого?»

За кого.

За галлюцинаторный сонет, за корпускулы Солнца в Светланиных волосах...

С первой книжечкой моих русских стихов, изданной уже в Израиле, я трохи, як то кажуть на Україні, припізнився, бо було мени вже с гаком за п'ятдесят. Так что весь небольшой тиражец, кроме нескольких раздаренных экземпляров, сложил я у себя дома, и лежит он, дожидаясь, когда после меня его кто-нибудь вынесет на ближний тут за углом мусорник.

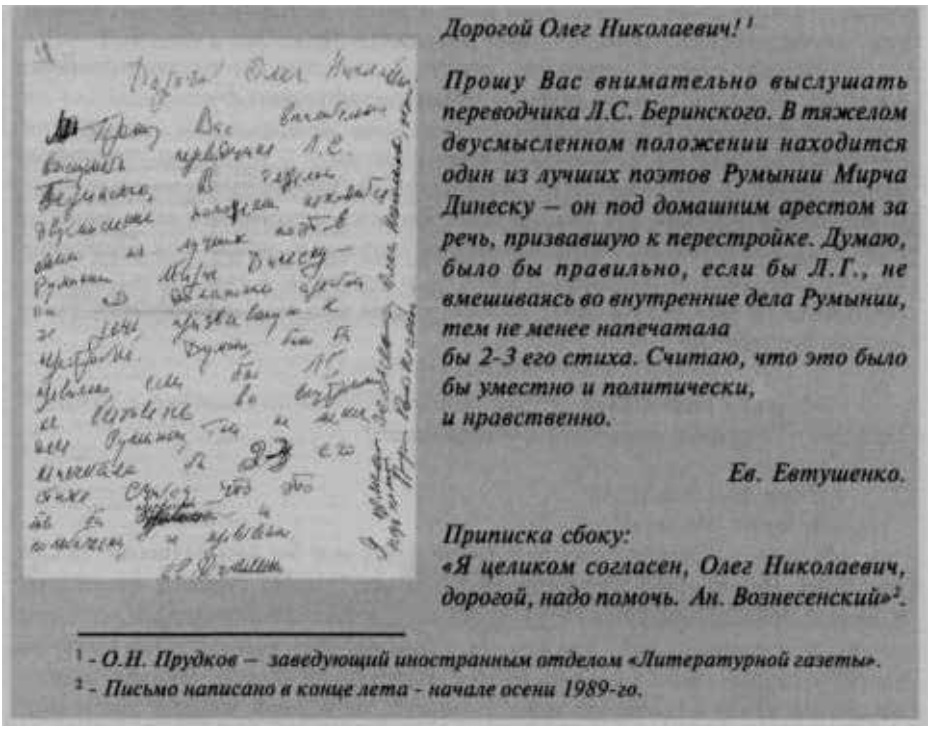
«За кого?» – не могли разобрать у меня и другие видные шестидесятники: Л. А.[1],

1 Л. А. – некогда знаменитый критик Лев Аннинский. См. ниже: Н. И. – Наталья Иванова, критикесса, зам. главного редактора журнала «Знамя» (Ред).

с которым во всем остальном мы сотрудничали и в «Дружбе народов», да и в деле издания еврейского нобелевца. Та же «Дружба народов» охотно публиковала мои статьи, рецензии, переводы из авторов народов СССР, включая двусмысленную поэму Межелайтиса и даже – впервые на русском! – стихи умершего или задушенного в лагере Василя Стуса. Да и ведущая ныне критикесса Н. И. относилась там ко мне превосходно.
То есть: хороший ты парень, только со стихами своими не суйся.
К Вознесенскому – не совался, даже когда он, держа низом вверх мою первую, изданную в 89-м, книжку на идише, в легком недоумении произнес: «Жаль, прочесть не смогу... Да вы вроде на русском писали, еще пишете?» Были и другие уместные случаи. К примеру, когда я попросил его выбрать и дать фрагмент из его прозы о Шагале в подготовленное мной издание литнаследия художника. «Нет, – возразил он, – так нельзя, скажут, что исписался, у себя же таскаю. Я что-нибудь напишу, какой объем?» Я объяснил, что объем уже целиком заполнен, что предисловие, собственно, я сам уже написал, а его текст, если он согласится, можно будет разместить на двух внутренних разворотах обложки. Он согласился. И написал замечательно изящное эссе «Васильковый человек» (ошибочно приписываемое иногда мне, см., например, в Интернете одноименный плэйкаст «http://www.playcast.ru/view/925395/95414a514e8e1c79a6e38e9ec1842561aedad-ba7pl»

В том же 89-м он с готовностью подписал инициированное мной письмо в «Литгазету» о необходимости защитить румынского поэта Мирчу Динеску, сидевшего тогда в Бухаресте под домашним арестом. (Само-то письмо написал Евтушенко, при этом заполнив своим размашистым обращением всю страницу, так что Вознесенскому – как и в случае с книжкой Шагала – места осталось... на одну только строчку – поперек по самому краешку.)

В другой раз я попросил его написать врезку к большой (первой такой в СССР публикации ивритского автора) подборке стихов Авидана в «Иностранке». «Да что вы мне, Лёва, рассказываете про него, прекрасный поэт, мы встречаемся на фестивалях... Обязательно напишу». (Не знаю, что там потом произошло, уже в Израиле я получил этот номер: солиднейшая публикация в переводах Савелия Гринберга и с предисловием... Изи Шамира.)



Дорогой Олег Николаевич![1]

Прошу Вас внимательно выслушать переводчика Л.С. Беринского. В тяжелом двусмысленном положении находится один из лучших поэтов Румынии Мирча Динеску – он под домашним арестом за речь, призвавшую к перестройке. Думаю, было бы правильно, если бы Л.Г., не вмешиваясь во внутренние дела Румынии, тем не менее напечатала бы 2-3 его стиха. Считаю, что это было бы уместно и политически, и нравственно.

Ев. Евтушенко.

Приписка сбоку:
«Я целиком согласен, Олег Николаевич, дорогой, надо помочь. Ан. Вознесенский»[2].

[1] - *О.Н. Прудков – заведующий иностранным отделом «Литературной газеты».*
[2] - *Письмо написано в конце лета - начале осени 1989-го.*

***

Последний раз я видел Андрея Вознесенского в 95-м, в Тель-Авиве, в книжном магазине Шемы Принц. К началу презентации вышедшей годом раньше в Москве его книжищи «Гадание по книге» я опоздал. Ближе к разъезду, когда он уже в сторонке подписывал книгу приобретшим, я поднес ему полученную ранее тем же днем в типографии двуязычную алую книжицу моих любовных стихов «Calystegia Sepium», он несколько раз бегло заглянул в нее, вернулся на место своего выступления и стал прямым текстом ее рекламировать. Может, кто и купил бы, но экземпляров при себе у меня больше не было.

С тех пор тираж, как и всех других книг моих, лежит дома, готов раздарить, пересылка за счет одариваемого, затем что живу на отшибе планеты. В Акко живу. Живу.

НАТАЛЬЯ СМОЛЯНСКАЯ

БИЛЬЯРД НА ОБОЧИНЕ

НАТАЛЬЯ СМОЛЯНСКАЯ

БИЛЬЯРД НА ОБОЧИНЕ

Воспоминание об игре в бильярд окутано не только клубами сигаретного дыма, но и флером романтической маргинальности. Тогда все происходящее состояло из двух сущностей (как сказали бы в средневековой мудрости – людей и ангелов), а у нас – из явного и скрытого, того, что для всех, и только для избранных, а все не избранные, конечно, хотели протиснуться в узкую щелочку и что-то увидеть, что отметило бы их этой пресловутой избранностью...

Увлечение бильярдом, закончившееся семнадцатой молодежной выставкой, где был показан один из моих «Бильярдов», и публикацией в «Дружбе народов», том номере, где печатались «Дети Арбата» А. Рыбакова, ставшие своего рода символом Перестройки, было связано в восьмидесятые годы с поездками в дома творчества Союза художников.

Дом творчества в Горячем Ключе, рука, густо намазанная мелом по тыльной стороне, между большим и указательным пальцем, застыла: выбираю позицию. Удар. С глухим стуком «свояк» заходит в лузу. Выиграла! То был единственный матч в моей жизни, когда вот так, подряд, я выиграла у трех мужиков. Каждый последующий болел за меня, чтобы не оказаться в постыдном меньшинстве. Игроки в бильярд вспоминаются по портретам, не принятым комиссией СХ, но впоследствии вмиг разошедшимся по иностранным коллекционерам, налетевшим, как мухи на мед, в Москву после «Сотбиса». Вот это Вилли, казахстанский немец, а этот брутальный силуэт на красном фоне – холмогоровского костореза Порфирия Порфирьевича. «Вам надо бы с моим творчеством познакомиться», – говорил он, почуяв опасный подвох с моей стороны, а вскоре и отказав мне позировать для эскиза. Я разозлилась, нарисовала несколько набросков, потом густо закрасила холст серым и прорисовала по нему краплаком профиль Порфирия Порфириевича.
Через неделю в Горячий Ключ приехала комиссия принимать результаты наших трудов, и все обитатели толкались за ней по мастерским. Носатая пигалица на каблуках с высоким пучком на голове вошла к нам, одним из последних. Художники протиснулись за ней, впереди – Порфирий Порфириевич. Он сначала как-то наклонил голову, когда увидел мой опус, решив сделать вид, что ничего не произошло, но не тут-то было. За его спиной зашептались нарочитым, театральным шепотом: «Смотри-ка, это же портрет нашего Порфирия Порфириевича». Беднягу передернуло, он выскочил из мастерской, как пробка из бутылки шампанского. А меня разгромили в пух и перья, причем та самая пигалица озвучила ситуацию: «Вы сидите на двух стульях», а дальше надо было бы добавить: «Сделайте соответствующие выводы». Соответствующие выводы потонули в пене вод, прибитых к берегу ветром перемен.

Шел восемьдесят пятый год. По этой линии времени, пришедшейся на поездку в Горячий Ключ, можно провести границу между двумя эпохами. И обе

останутся в памяти как «восьмидесятые годы». До этой черты я находилась в зоне маргинальности, а после – началось новое, многообещающее время, мир вокруг стал ярким, почти каждый день приносил новые знакомства, встречи, открывались закрытые до той поры для меня двери, а за ними – художники, музыканты, поэты. А «стулья», о которых шла речь, – сиречь задел между скрытым и явным, подпольным и принимаемым, хотя и сквозь зубы, но точнее тут сказать сложно, с терминологией у нас до сих пор до конца не разобрались, и возможно, все из-за свойственного советской культуре Эзопова языка.

Думаю, что не только для меня, но и для многих восьмидесятые годы делились этой чертой на время, когда, казалось, даже в воздухе не чувствовалось ни малейшего ветерка, ничего не происходило вокруг, и не могло произойти, и только принадлежность к какому-нибудь кругу «избранных» давала возможность общения и ощущения жизни, и на эпоху начинавшихся перемен, когда, уже к концу восьмидесятых, каждый день был настолько насыщен, что не помещался ни в какие новостные рамки, когда было обидно отрываться от телевизора, а журнал «Огонек» читали от корки до корки.

И все-таки воздух перемен уже чувствовался и в морозце восемьдесят третьего, когда, после двухгодичного ожидания, наконец меня вызвали на просмотр работ для поступления в молодежную секцию МОСХа, проходивший в помещении нынешнего Музея современного искусства в Ермолаевском переулке, тогда это была улица Жолтовского, и в одном подъезде был и выставочный зал, и жилые квартиры. На лестнице выстроилась очередь прокуренных и слегка ободранных, в духе богемных традиций, молодых людей. Суд вершили за закрытыми дверями несколько человек, один из которых был важной фигурой для большинства начинающих художников. Михаил Всеволодович Иванов, сын Бабеля и брат известного ученого Комы Иванова[1], сам писал нежные этюды Москвы, но был не только открыт всему новому и отличающемуся от мосховских стандартов, но и вступал в бой, когда нужно было поддержать того, кого он считал талантливым. За глаза все звали его «Мишей», его присутствие на выставкомах и развесках молодежных выставок было залогом того, что серости и монотонности придется потесниться. Он помог тогда таким сейчас уже известным художникам, как Николай Наседкин и Борис Марковников, да и другим тоже.

Со вступлением в молодежную секцию многое для меня изменилось, в первую очередь потому, что теперь и я принадлежала к секте избранных. Теперь это уже непонятно многим, родившимся не в советскую эпоху, но тогда мы делились на тех, кто покупал одежду и продукты в особых магазинах, книги по списку сверху, билеты в театр по знакомству, ходил на концерты по пропуску, и т.д., и т.п., и тех, кто не принадлежал к избранному кругу. Поэтому, с одной стороны, существовала разница между теми, кто принадлежит к номенклатуре, и теми, кто к ней не относится, а с другой – и самые радикальные нонконформисты могли, на самом деле, принадлежать к касте избранных просто потому, что родители или члены семьи работали за границей, потому, что они были знакомы с миром театра и искусства не понаслышке и заветные билеты и книги не были для них вожделенным плодом. Вот такая разветвленная, многоступенчатая стратификация создавала уродливые представления не только об окружающей

1 Вячеслав Всеволодович Иванов – лингвист с мировым именем. (Здесь и далее Ред).

Наталия Смолянская и Борис Марковников, 80е

Наталья Смолянская „Парщикову“, 140x110, х.м., 1986

Наталия Смолянская „Бильярд“, 140х120, х.м., 1988

Наталия Смолянская „Вагон“ , 200x400, картон, 2010

жизни, но и о том, что находится за ее пределами, посторонний мир был недоступен и сладок, как всякий запретный плод.

В ряду таких – тогда событий для «избранных» – вечера в Доме художников на Кузнецком мосту. Там устраивали однодневные творческие вечера, где можно было увидеть то, чего не было в «открытом доступе». Еще в то время, когда я училась в институте, чтобы пройти и посмотреть выставленные на один вечер работы, надо было кого-то знать, чтобы подтвердить свою принадлежность к избранному кругу. Теперь, после вступления в молодежное объединение, эти двери открылись... В один и тот же вечер происходила и развеска работ, и выставка, и обсуждение. Сейчас трудно представить, потому что в тот же вечер обычно и собирались выпить и обсудить в своем кругу.

Один из вечеров мне особенно запомнился – Франсиско Инфанте. Высокие и красивые, они с Нонной показывали фотографии снежных полей, где яркие треугольники и квадраты, отражающие солнца зеркала вырисовывали новое племя космических персонажей. А фильм, который они показали в конце вечера, я больше почему-то никогда не видела, но запомнился надолго. Там происходило «сожжение» снежного городка – в амбразуры снежной крепости, по ее периметру и т.д. были поставлены свечи, и городок постепенно таял и исчезал...

В другом вечере на Кузнецком мне уже довелось участвовать. Я принесла свою работу, и ее поместили, как я обнаружила вечером, рядом с работой моего первого учителя – Алексея Васильевича Каменского. Совершенно случайно, но внутреннее родство, видимо, было очевидно.

...Информации о том, что происходит в мире искусства в других странах, хронически не хватало, тот, кто выезжал куда-нибудь, например в Польшу, обладал уже огромным преимуществом, поскольку оттуда можно было привезти журналы с хоть какой-нибудь информацией. В основном информация передавалась благодаря некоторым англоязычным журналам, среди которых особое место занимали «Флеш Арт» и «Арт ин Америка», но они мало кому были доступны. А вот журнал «Америка» – хорошо сделанное пропагандистское издание американской государственной машины – получить было вполне реально, как ни странно. В обкомах и горкомах партии существовали закрытые книжные ларьки, где попавшие по каким-нибудь причинам в эти учреждения жадные до информации интеллигентные москвичи могли купить и номера «Америки», и книги Михаила Булгакова или Мандельштама. Понятно, что дома радио было настроено – во всяком случае, до видимых перемен восемьдесят седьмого уже года – на волну «Радио “Свобода”» или «Би-Би-Си», а глушащие их звуки советской информационно-блокадной системы также составляли необходимое дополнение. В журнале «Америка», кроме откровенной пропаганды американского образа жизни, кстати, почему-то слишком буквально воспринятой такой вроде бы искушенной московской интеллигенцией, печатались очень хорошие фоторепортажи и материалы об искусстве – то, чего так хронически не хватало – про джаз и современную музыку, различные рок-группы, про самых известных художников, вроде Раушенберга.

Мы были довольно аполитичны тогда, кстати, мое поколение и сейчас, скорее, равнодушно к политике, оно получило прививку «аполитичности» в юношеские годы, когда самым резким радикальным шагом был уход в религию, вернее, поиски Бога, чтение Библии, Евангелия. А самым ярким политическим шагом для

многих стал август 91-го года, выход на «баррикады». Уже в 93-м на политической сцене проявило себя следующее поколение.

А начиналось десятилетие восьмидесятых тоже вполне эмблематично – с несостоявшегося бунта в центре Москвы по случаю похорон Владимира Высоцкого. Во время Олимпиады-80 в опустевшем закрытом городе газета «Вечерняя Москва» и все те же радиостанции «Свобода» и «Голос Америки» сообщили о смерти Владимира Высоцкого, «мужа известной французской звезды кино Марины Влади». Незадолго до этого во все той же «Америке» был опубликован фоторепортаж, где обе культовые фигуры семидесятых позировали известному в то время фотографу Владимиру Плотникову. В пустынной Москве тем жарким июльским днем удивительно было увидеть огромную толпу, выстроившуюся от Таганской площади до набережной в очередь для прощания с поэтом. Волна недовольства пронеслась, когда объявили о прекращении доступа в театр. Толпа ответила на известие волной недовольства, приведшей ее в движение, вместе с толпой я прибавила шагу и побежала. Рядом с церковью, вернее, между церковью, Театром на Таганке и каким-то домом, выходившим на Таганскую площадь, находился небольшой пустырь, на который меня и внесла людская лавина. Я уже не видела, что за нами ловушка захлопнулась, мы оказались отрезанными от большинства. Милиционеры, преграждавшие нам дорогу, дрогнули и побежали. Но впереди стояли, держась за руки, люди в штатском. Те не дрогнули, а наш пыл почему-то очень быстро остыл. Мы повернули вспять, под руки попался автомобиль с милиционерами внутри – его подняли, хотели заставить милиционеров выйти наружу, вернее, вывалить их на мостовую, но, будучи гуманными московскими интеллигентами, мы этого не сделали. Постояли-постояли с машиной в руках, потом с грохотом опустили на землю. Стали передавать вперед цветы, они уплывали уже не в театр, а на площадь, реками и ручьями окружая то, что происходило там.

Насколько хватало обозрения, было видно, как всюду – на крышах домов, на газетных и табачных ларьках – сидели люди, а собравшиеся на нашем маленьком пятачке организовали спонтанное чтение стихов, читали свои стихи, не Высоцкого.

Устное слово всегда было важно для нашей культуры. Ведь и Маяковский, и Есенин читали свои стихи в двадцатые годы, а в шестидесятые знак «оттепели» – публичные выступления в Политехническом музее Вознесенского, Евтушенко, Ахмадулиной, Рождественского... Впоследствии, в восьмидесятые, Перестройка вернула нам былое единение с устной поэтической речью.

Во второй половине восьмидесятых не проходило, по-моему, ни одного мероприятия без чтения стихов. Тогда я лучше знала поэтов – «мета-метафористов», как их называли, к ним относили и Алексея Парщикова, и Константина Кедрова; в их кругу выступали и Иван Жданов, и Александр Еременко. С кругом поэтов мы с Борисом Марковниковым познакомились в мастерской у Жени Дыбского в Большом Сухаревском переулке, на Сретенке, а еще и с Игорем Ганиковским, и со Львом Табенкиным, Захаром Шерманом, Женей Гором, Олей Свибловой. Тогда было принято показывать друзьям свои работы – наверное, потому, что выставки были редкостью, а показ друзьям превращался и в выставку, и в своего рода хепеннинг, с обязательным обсуждением с рюмкой чая в руке. Все ходили друг к другу в гости, а новые

знакомства делили с друзьями. Встречам этим придавалось огромное значение. Женя Дыбский почти каждый раз показывал новую серию работ, иногда довольно радикально отличавшуюся от предыдущей.

Картину Игоря Ганиковского с музыкантами на красном фоне я впервые увидела на одной из молодежных выставок, куда она попала благодаря тому же Мише Иванову. Вскоре мы с Борей Марковниковым стали почти регулярно бывать у Игоря, в его комнате в коммуналке на Киевской, и каждый раз это было настоящее событие. Часть комнаты была отгорожена занавеской, за которой стояли работы, мы сидели за столом, пили чай, слушали музыку, а Игорь священнодействовал, доставая из-за занавески работы. Он по одной ставил их перед нами, и мы говорили, как казалось, о самом важном – о жизни и смерти, о музыке, об искусстве, о художниках, о судьбе. Игорь всегда любил и хорошо знал и знает сейчас современную музыку, он ввел нас в этот незнакомый мир, организовав еще в первой половине восьмидесятых на Кузнецом вечер «музыка и живопись» с выступлениями музыкантов, игравших произведения Денисова, Шнитке, Губайдуллиной. На вечере присутствовала публика, как на приеме высшего уровня: из посольств Франции, Германии, США. Тогда я открыла для себя творчество Софьи Губайдуллиной.

В один из вечеров восемьдесят шестого года Захар Шерман повел всю компанию к Шварцману, сейчас думается, что тот визит к Шварцману был данью первой эпохе восьмидесятых, эдакое вступление в круг избранных. Мы сидели за большим дубовым столом, сам Михаил Матвеевич восседал на стуле с высокой спинкой, как на троне. Он долго показывал и говорил про свои работы, а ночью он мне приснился – так же, как и днем, он продолжал объяснять значение иератур. Он говорил, что Лев Шестов – его дед или дядя, создавая все тот же миф избранничества, что не считает возможным и нужным выставлять свои работы на выставках: даже в тот момент, находясь под сильным впечатлением от его личной харизмы, мне показалось, что, выстраивая очередную стену избранничества, он хочет скрыть свои проблемы. Прошло совсем немного лет, и выставка Шварцмана состоялась, но дальше началась уже другая история...

А самым важным, пожалуй, событием для молодых художников того времени стала семнадцатая Молодежная выставка на Кузнецком. Это и был – и, наверное, остался таковым пример воплощения в жизнь проекта успешной выставки. В противовес популярным в те годы выставкам Ильи Глазунова, собиравшим толпы, закручивающиеся в очереди вокруг Центрального выставочного зала «Манеж», эта молодежная выставка оттянула на себя основное внимание зрителей. Но работали тут такие профессионалы, как Даниил Дондурей или сценограф выставки Иван Лубенников, да и пиар в зарубежных и российских изданиях во многом определяла электрическая активность Оли Свибловой.

К этому времени стремительно расширялся мир искусства. В восемьдесят шестом я впервые побывала в «Детском саду». «Детский сад» вполне отвечал своему названию, а находился совсем рядом с нашей мастерской на Покровском бульваре. В здание, действительно числившееся за районным детским садом, но подлежащее ремонту, вселились со своими работами несколько художников, среди которых я тогда знала лишь Николая Филатова, а Андрея Ройтера видела из окна в Беляево. Наши квартиры были расположены лоб в лоб, оба дома смотрели друг на друга, и я видела в окне напротив, как незнакомый юноша выставлял

картину на противоположной стороне комнаты, а сам садился на пол и подолгу на нее глядел.

Другой персонаж «Детского сада», Гарик Виноградов, показывал в действии конструкцию «Бикапо». Стоя посреди узкого круга труб разной длины, он ударял по ним, отводил, прикасался голой, бритой головой, создавая ощущение, что музыка смодулирована движениями его головы. Никогда концерты Гарика не производили такого эффекта на меня, как тогда, в «Детском саду»: после «Бикапо» меня уже не интересовали другие художники, поэтому остальные впечатления как-то скомкались.

Просмотр в «Детском саду» проходил в преддверии семнадцатой молодежной выставки: то была последняя попытка удержаться за палку в реке, сносившей все на пути, комсомольской номенклатуры. На выставке решили открыть шлюзы, показать все неформальные группировки молодых художников.

И «Детский сад», и «Чемпионы мира» были собраны в сообщества и тесно показаны в небольших залах, обычно предназначенных для графики, расположенных за основным, центральным залом. Моя картина «Бильярд» была повешена слева от сцены, а справа, среди других живописных работ, яркое пятно живописи Кости Батынкова. Расчерченный пейзаж Бориса Марковникова получил тогда приз по живописи, рядом – «Кони» Николая Наседкина. Но самый большой интерес вызывали работы Сундукова с изображением очереди. Эта картина, а также Льва Табенкина, моя были отобраны для цветной вкладки журнала «Дружба народов». Надо сказать, что в то время журнал пользовался необычайной популярностью, а с публикацией рыбаковского бестселлера его тираж превзошел все мыслимые возможности – около полутора миллионов экземпляров. Леша Парщиков, сотрудник редакции в ту пору, написал текст. В повседневной жизни Леша говорил густым, насыщенным одновременно сложными метафорами и юмором, слогом. В каждом его слове чувствовался поэт. Кто-то попросил меня показать ему стихи. Леша долго не мог их посмотреть, потом, наконец, сказал: «Да, плохо. Поздно начал писать. Знаешь, поэту важно вовремя начать писать». Трудно из него было выудить какой-нибудь комплимент современникам, а в то же время он всегда с уважением и вниманием относился к тем, кого считал своими учителями.

Иногда непонятно было, где юмор, а где – серьезные слова. «Знаешь, меня хотели снимать в роли Пушкина! Хуциев собирался делать фильм про Пушкина, и чтобы Пушкина играл современный поэт!» Леша действительно очень был похож на Пушкина – в моем понимании – что-то эфиопское было в его темных кудрях, его порывистости, поэзии – во всем, что бы он ни делал. «Ну, представляешь, что значит Пушкин для современного поэта?» Честно говоря, я об этом не особенно задумывалась, но, судя по Лешиному тону, было ясно, что Пушкин никак не сочетается с современной поэзией. Или – про Пригова: «Скорее, он скульптор, ну да, конечно, скульптор». Через много лет я с удивлением узнала, что Леша, будучи в Стэнфорде, готовил диссертацию по теме «поэзия Д. А. Пригова и московский концептуализм»[2].

Никогда ни до, ни после знакомства с Лешей Парщиковым я не встречала подобного ему человека, у которого поэзия стала бы способом жизни – «как он

2 См. в этом номере.

дышит, так и пишет», как в известной песне Булата Окуджавы.

В 1988 году, на выставке советского искусства в стокгольмской галерее «Балдерскилд», какой-то датский коллекционер, скупивший на волне перестройки полвыставки, купил и мою картину, посвященную Леше, правда, это трудно было понять из названия, но это случилось уже в последующую эпоху, показавшую нашим художникам, что их работы могут стоить, и даже неплохие, деньги.

Вообще, переход от альтруистического подвижничества к осознающему свою рыночную стоимость художнику совершился необыкновенно быстро. После семнадцатой молодежной одна за другой состоялись выставки, открывшие публике новых художников. О семнадцатой молодежной публиковались материалы в «Огоньке», пользовавшемся бешеной популярностью, на выставку стояла очередь покруче, чем в «Манеж», на выставку Глазунова, а в восемьдесят восьмом году состоялся аукцион «Сотбис».

ЕВГЕНИЙ БУНИМОВИЧ

ТЕРРИТОРИЯ СВОБОДНОГО ДЫХАНИЯ

ЕВГЕНИЙ БУНИМОВИЧ

ТЕРРИТОРИЯ СВОБОДНОГО ДЫХАНИЯ[1]

+++

Мы не ходили по редакциям. Не предлагали ни себя, ни свои стихи. Да и от нас официальные структуры старались держаться подальше.

Впрочем, однажды мне позвонили и пригласили выступить в большом зале Дома литераторов на вечере молодых поэтов. Подумал – схожу, почему нет, почитаю.

Выступали там неизвестные мне не очень чтобы молодые люди – официальные «молодые поэты», члены Союза писателей. Да я и сам уже был не ребенок – в школе учительствовал, семья, сын.

Знаком я был из всех выступавших только с одним, который переводил английскую и американскую поэзию. Вот с ним мы и сели на сцене в заднем ряду – за спинами поэтов в законе.

Представляя «молодых», ведущий вечера (секретарь писательского союза) перечислял их книги, публикации, премии и прочие заслуги. Последним он объявил меня. Объявил коротко, но ёмко:

– А сейчас выступит Евгений Бунимович. Поэт трудной судьбы...

Вздрогнул, вышел, читал.

Зал вроде реагировал, хотя это были не самые простые тексты.

После выступления для участников был за сценой выставлен фуршет, который в мои планы никак не входил. Столкнувшись в дверях с тем самым Секретарем, который вел вечер и теперь снисходил к «молодым» пообщаться в неформальной обстановке, я спросил его:

– Хотел у вас уточнить, а что со мной случилось?

– В каком смысле? – не понял Секретарь.

– Вы сказали, что я – поэт трудной судьбы. А что такого трудного в моей судьбе? Может быть, я чего-то еще не знаю?

Гул в комнате на миг затих – в ожидании мало ли чего. Секретарь почуял подвох, но надо же что-то ответить. Он искренне так:

– Ну как же, вы пишете интересные стихи, но вас не печатают, нет не только книг, но, кажется, и журнальных публикаций.

Это было достаточно забавное заявление, поскольку он сам был редактором большого молодежного журнала, и сам, в частности, меня и таких, как я, и не думал печатать.

– Вы что-то перепутали, – говорю ему ласково. – Я не поэт трудной судьбы. Меня не гнобили, не ссылали, не убивали. Я живу здесь неподалеку, на Патриарших – с женой, сыном, в школе работаю, детишек учу, у меня все в порядке. Вы просто что-то перепутали.

---

1 Из записок на полях – разных лет и по разным поводам (Авт).

Нижний ряд (слева направо): Игорь Иртеньев, Дмитрий Пригов, Нина Искренко, Евгений Бунимович. **Верхний ряд**: Илья Кутик, Алексей Парщиков, Михаил Эпштейн Владимир Салимон, Александр Лаврин.

Дело не в том или другом секретаре. Напротив, этот, наверное, как раз что-то пытался – в рамках своих представлений и своих опасений. Другие бы и не позвали. Просто мы жили в разных мирах, у нас было разное представление о норме. Ну, и о трудной судьбе поэта.

+++

Мы начинали писать в период агонии коммунистического мифа под смачные однополые поцелуи генсеков, когда российская поэзия была четко разделена на два потока – на поэзию официозную, с необходимостью говорившую ДА окружающему идеологическому абсурду, и поэзию диссидентскую, с той же обязательностью хором говорившую НЕТ. Самые талантливые наловчились так говорить ДА, что сквозь него просвечивало НЕТ, но и они не замечали, что

вынуждены работать в заданной плоскости меж навязанных полюсов.

«Новая волна», «другие поэты», «параллельная культура», «граждане ночи», «советский андеграунд» – как только не назовут потом поэтическую генерацию рубежа восьмидесятых, попытавшуюся вырваться из этого сильного магнитного поля с его четкими плюсом и минусом в другое измерение, мучительно обретая при этом объем и иную степень свободы...

Это была попытка узреть новую гармонию в растерянности и хаосе, во всей разнородности и разномасштабности окружающих объектов, поиск иного взгляда и метода описания. Сгущение и дробление смыслов, уплотнение пространства и времени в текст, поиск метакода мироздания – замах воистину вселенский...

Впрочем, вскоре нахлынули общеизвестные демократические перемены, всех постепенно напечатали и оценили, появилась критика, вписавшая всех и вся в контекст, коим заниматься куда приятней и полезней, чем ковыряться непосредственно в тексте, и постепенно нам недвусмысленно объяснили, что все мы – интуитивные и стихийные постмодернисты, уловившие его универсальные идеи в воздухе времени...

+++

Постмодернизм, ставший новой столбовой дорогой постсоветской литературы, оказался необыкновенно удобным для массового автопробега в силу не то полной амбивалентности правил движения, не то отсутствия этих самых правил. К тому же столбовая дорога постмодерна не требует смены колес на границах отечества, в отличие от дороги железной, которая у нас всем известно на что именно шире.

Стало очень удобно – не только критикам, но и авторам. Пандемия диагностированного у всех поголовно постмодерна, всемирный расцвет которого с неизбежностью законов искусства совпал с его же кризисом и многократно констатированной смертью, позволила все вписать в некий универсальный культурный контекст, подверстать к модным трансграничным процессам. В результате каждый российский участник смог успешно выступить как в обязательной, так и в произвольной, но тоже по-своему обязательной программе хоть какого-нибудь международного фестиваля или симпозиума, акции или презентации, артефакта или инсталляции, антологии или хрестоматии.

Часть авторов стала работать непосредственно для кафедр славистики различных университетских центров. Кто хоть раз читал лекцию в одном из таких университетов (а кто хоть раз ее не читал?) прекрасно знает, что занятие это весьма специфическое.

Ибо информация, как всем известно, растет по экспоненте (удваивается то бишь), и, стало быть, читать, а тем более – вчитываться нет ни времени (пока дочитаешь – удвоится), ни смысла (пока поймешь – удвоится еще раз).

Литература, да и вся культура, в такой ситуации стала знаковой. А знак ПОСТМОДЕРН изначально универсален, он не потребовал ни перевода, ни пояснений. Как пиктограмма. Паркинг, аптека, вокзал, почта, кафе, телефон, душ, туалет, постмодерн.

+++

И все-таки странное это было время – начало восьмидесятых...

Блаженное бессмысленное слово еще что-то значило и до полусмерти пугало редакторов официальных изданий.

По сумеречной столице бродили стайки непризнанных гениев.

С чахлых городских деревьев слетали подслеповатые неподцензурные листки со стихами.

ХлопОк одной ладони звучал как колокол на башне вечевой.

По двум-трем почти случайно услышанным строчкам масштаб и облик поэта мысленно восстанавливался как птеродактиль по обломку тазобедренного сустава...

+ + +

Мы были рядом, но не то чтобы вместе. Каждый отдельный. Мы не были никакими диссидентами в классическом смысле этого слова. Убожество дряхлеющей власти было очевидностью, банальностью, постоянной темой заполонивших страну анекдотов. А мы просто существовали в ином пространстве, уходили в свое, в себя.

Но власти и в этом мерещилась опасность.

Даже специальный термин вспоминается, он тогда был официальным идеологическим мемом: «инакомыслие».

Мыслить «инако» объявили преступлением. А как еще можно мыслить?

Впрочем, для поэтов точнее было бы, пожалуй, другое слово – «инакочувствие». Сегодня едва ли объяснишь читающему неподцензурные тексты того времени, почему такое нельзя было печатать. Но они безошибочно чуяли эту «инакость».

+++

В начале перестройки от полной растерянности стали открывать архивы, печатать все подряд, вплоть до сексотских доносов. Помню один из таких опубликованных доносов (кажется, в «Аргументах и фактах»): «Александр Еремёнко отнес книгу стихов в издательство «Советский писатель»...

Отнес! Уже криминал. Как если бы Ерёма бомбу туда отнес. С часовым механизмом.

+++

На рубеже 80-х одновременно открылось несколько литературных студий. Создали конкурсные комиссии, отбирали по присланным текстам в их понимании лучших. След их потерян. А легендарная студия Ковальджи, в отличие от остальных, была собрана по-другому, прямо скажем – антидемократическому принципу:

Кирилл позвал Ивана Жданова, меня позвал, еще двух-трех поэтов. Остальных уже мы привели – Парщикова, Аристова, Сашу Ерёменко, Марка Шатуновского, с которым мы дружили со времен университета. По-моему, Юра Арабов, Володя Друк пришли чуть позже, Нина Искренко тоже. Свободная территория студии была совершенно ни на что не похожей, она притягивала. Володя Тучков, Строчков, Левин, Гуголев, Света Литвак... Драгомощенко приезжал из Питера, Кальпиди из Перми. Бывает, что перечисление надо из пальца высасывать, а тут всех и не перечислишь.

Как-то здесь все совпало. И для меня тоже. Я был уже не отроком, был голос, который имел ко мне отношение, мой голос. Этим своим голосом я, может, многого еще не сказал, но уже чувствовал, что иногда говорю так, как говорю, и больше никто так не говорит.

+++

От наших тогдашних студийных встреч не осталось ничего – ни записей, ни фотографий. Только стихи. Тем легендарней студия – сквозь мутное стекло все еще не прошедшего времени.

Меж тем получивший почетное право на персональное обсуждение в студии подвергался самому жесткому разбору, порой – безжалостному разносу. Мера была только высшей.

Помню, как на одно мое обсуждение попала радикальная авангардистка – композитор из Питера. Это последняя встреча студийцев перед летними каникулами, и обсуждение было как раз сравнительно мягкое, ленивое – накануне расставания все были даже излишне благосклонны. А крутая авангардистка с непривычки обалдела. Наверное, музыканты покуртуазней были. Она произнесла взволнованный спич в мою честь. Ее потом все успокаивали...

+++

Студийцы, как нетрудно понять даже из беглого перечисления, не представляли собой некоего поэтического направления. Ушлые литературоведы, любящие объединять всех и вся в литературные группы под затейливыми брендами, позднее расфасовали тогдашних студийцев по разным разделам: метаметафористы, полистилисты, концептуалисты, иронисты, герметисты, традиционалисты и т.д. И они правы. Что общего между поэтикой Жданова и Искренко? Аристова и Арабова? Кроме того, что это – стихи?

Пожалуй, это и было главным. Это были стихи. Ворованный воздух. Территория свободного дыхания. Силовое поле, центр притяжения поэтического поколения.

+++

Мы были очень разными не только в стихах, но и в жизни. Едва ли многие из нас где-нибудь когда-нибудь пересеклись – если б не стихи.

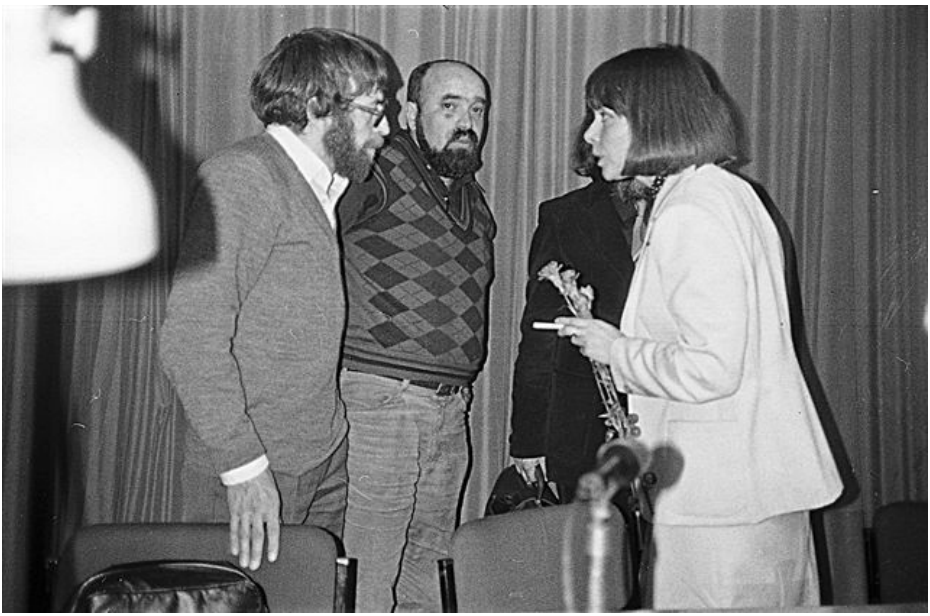
...Вот в дверях студии появляется воздушная Юля Немировская с коробочкой столь же воздушных пирожных (где она их находила среди мрачных неликвидов советской торговли?). Прислонясь к дверному косяку, на перевязанные шелковой лентой безе с эклерами неодобрительно косится Ерёма. Безе и эклеры – не лучшая закуска для содержимого позвякивающего в его руке портфельчика. Сойдет...

+++

Это уже 1982-й. Собрали мы Независимый клуб молодых поэтов – вне всех официальных структур. Даже помещение нашли. Этот странный клуб (не путать с чуть более поздним и знаменитым клубом «Поэзия») прожил ровно один год.

Каждый, прислонясь к дверному косяку, ждал своего выхода на подмостки, и больше ничего не ждал. В таком виде клуб был нежизнеспособен и, наверное, вскоре сам бы сошел на нет.

Однако к лету его весьма кстати с треском разогнали недальновидные советско-партийные власти.



Лев Рубинштейн, Евгений Попов, Татьяна Щербина

И он справедливо вошел в историю отечественной неофициальной литературы как еще один загубленный на корню и затоптанный советской властью росток нового.

+++

Привычная андеграундная жизнь – это тотальный перманентный хепенинг. Со стороны такой хепенинг едва ли отличим от мелкого бытового хулиганства или психосоматических расстройств средней тяжести.

Собственно, никакого такого «со стороны», никакого вторжения слушателей, читателей, не говоря уж про журналистов и официальных теток от культуры, подлинное эстетическое подполье и не предполагает. На богемных кухнях зрителей не бывает. Там все авторы, творцы нового искусства. Или музы.

Все это было чуждо советским «искусствоведам в штатском» и оказалось столь же чуждым бодрым перестроечным журналистам, которые вначале, конечно же, обратили свои взоры на «параллельную культуру», имевшую столь притягательный ореол гонений и запретов. Но они-то рассчитывали увидеть, услышать и затем воспеть буревестников демократической революции и прорабов культурной перестройки, а вместо этого с недоумением и тоской взирали на малопонятное действо, помятых и поддатых героев, которые явно не собирались строить, месть и вести за собой...

+++

Клуб «Поэзия» – это история про время, когда не только все сошлись, но и всё сошлось.

Редко, но так бывает. Все светила выстраиваются в нужной конфигурации, все карты ложатся как надо, и уже не просто может что-то произойти, а не может не произойти.

Странноватый молодой человек по имени Лёня Жуков, которого никто до того не видел и не слышал, зарегистрировал невесть где, в Бабушкинском районе, в подвале за ВДНХ некое объединение, клуб – в самые первые месяцы перестройки, когда это только стало возможно. И не вспомнить уже, как и почему вдруг все решили, что это будет клуб «Поэзия». Помню только, как название на ходу выбирали и в голову ничего лучшего не пришло.

Костяк клуба «Поэзия» в начале его недолгой жизни был из студии Ковальджи, но практически сразу пришли и все остальные. Это было время взаимопритяжения – мы и до того все были так или иначе знакомы, было много пересечений, но тут как-то все сразу объявились, много кто там появлялся, мелькал, примыкал, вступал и выступал.

+++

Только все пошло разогреваться, как сразу начало и остывать. Нас не зря называли еще и «задержанным поколением», причем называли не те менты, которые задерживали физически (как того же Ерёму на нашем выступлении в театре «Сфера»), – а их литературные соратники.

Клуб «Поэзия», возникший в 1985-м, – это, конечно, момент выхода «задержанного поколения». Но именно – момент. Многие пришли в клуб с самыми, может быть, знаменитыми впоследствии своими текстами. Однако ситуативные центростремительные силы вскоре сменились более естественными для поэтов центробежными. Внутренне состоявшимся и состоятельным литераторам оказалось достаточно одномоментного общего импульса, и вскоре литературная судьба стала у каждого своей. Индивидуальной. Штучной.

Клуб был недолговечной и непрочной, но естественной и активной формой кристаллизации параллельной культуры, выходом уже не за, а к. В том числе – к читателю, хотя тогда еще – к слушателю. Публиковать еще не решались, а чтения-выступления более широкие и открытые казались возможными.

Аудитории наших выступлений были разные – маленькие, большие, но никогда – ни до, ни после – не ощущал я такой живой и в то же время адекватной реакции на каждое слово. А ведь звучала не только и не столько стихотворная публицистика, но и непривычные, сложные тексты. Тем более для восприятия на слух.

Недолгое необыкновенное время, когда люди были готовы на усилие ради постижения.

+++

В структурировании пространства поэзии есть отчетливое ощущение потери подлинности. Выстраивание, структурирование, иерархия – что-то в этом заведомо ложное, чего, видимо, мы инстинктивно сторонились.

Вроде каждый из «опавших листьев» (как заклеймила нас после первой же публикации официальная пресса) – не сгнил. Напротив – состоялись, были услышаны.

Плеяда, когорта, поколение – по-разному говорят. Но никак не структура. Нет никаких вторичных признаков. Не было никогда, нет и, наверное, уже не будет у нас ни своих журналов, ни своих издательств. И не только в ту давнюю пору, когда все было закатано в асфальт.

И никто ведь громогласно не декларировал отказ – в этом свой ложный пафос. Напротив, изредка говорилось «а может...», «хорошо бы...», «давайте...» – и на этом все и заканчивалось.

Единственное собственное печатное издание, которое помню, – газета «Благонамеренный кентавр». В начале 90-х вышел один номер. Нет, все-таки два.

Несколько раз возникали идеи издать хотя бы сборники или антологию клуба «Поэзия», однажды даже собрали, макет был, но как-то все ушло, рассыпалось, растворилось. Я не думаю, что это случайно.

+++

Вспомнилась отчаянная попытка Саши Аронова напечатать мою подборку в «МК». Фотографию сделали, хорошие слова были – и не кого-нибудь, а Давида Самойлова, под которыми сначала планировали четыре коротких стихотворения, потом осталось три, потом два, потом одно. Получилось совсем нелепо – лохматобородатая рожа, под ней солидный текст мэтра и одно мое стихотворение в двенадцать строчек.

Говорю: «Тогда уж просто напечатайте мою морду лица и самойловский текст, получится некролог».

+++

«Молодыми» в советское время называли еще и поэтов любого возраста, которым был перекрыт выход в печать. А тут – появились публикации, первые тоненькие книжки, но сразу – избранное, ведь накопилось много.

К первым публикациям полагались небольшие напутствия мэтров, предисловия, врезки. Это был театр абсурда, все перепуталось – где мэтры, где дебютанты. Пригов написал большой текст перед моими стихами для журнала «Театр», а я ему – почти тогда же, по-моему – для его публикации в «Новой газете»...

А еще в это время бренды «андеграунд», «неофициальная искусство», «параллельная культура» стремительно теряли знак качества. Собственно, ведь в самиздате, как и в Госиздате, появлялись книжки очень разного уровня. А когда еще все это стало на какое-то время модным, и все стали рассказывать, как их обижали, не печатали, не показывали, и в каждом захолустном выставочном зале развесили что-то как бы прежде запретное...

+++

Все на той же незабвенной заре перестройки увидел афишу выставки в одной из свежеоткрытых полуподвальных галерей: «Авангард Киевского района».

Зашел. Готов был ко всему, только не к тому, что увижу действительно авангард Киевского района.

Сальвадор Дали Киевского района соседствовал с Магриттом Киевского района. Этих было поболе, нежели Кандинских и Малевичей Киевского района. Совсем мало было Филоновых Киевского района – в силу, очевидно, трудоемкости исполнения.

Вот тогда-то я и понял, что наступил конец прекрасной эпохи. Что сама по себе принадлежность к авангарду, андеграунду, постмодерну, к чему-то еще такому больше не является знаком качества – в отличие от тех уже легендарных времен, когда была игра и мука нескольких одержимых, которых если что и спасало от компетентных органов, так только очевидный прибабах.

Позже авангарда Киевского района стало пруд пруди – в галереях, салонах, на рынках. За это платили, это печатали, это покупали, это даже не то чтобы модным оказалось – скорее респектабельным, надежным, как покупка щенка из хорошего дома. От родителей с родословной.

+++

На столе стояли бутылки красного. Настоящего!

В тот вечер дома у меня планировалась «Деметафоризация пространства» (затеянная Ниной Искренко акция клуба «Поэзия», функционировавшего уже «в режиме бродячей собаки»). Готовить на прожорливую ораву стихийных постмодернистов Наташа не рвалась. Договорились, что еду все приносят с собой, я отвечаю за градусы. В магазинах стояла только поддельная гадость — фиолетовые (цвет) чернила (вкус). А тут...

Переводчики старались, диалога не получалось. Мы отвечали на вопросы, охотно рассказывали о подвальной культуре, нехотя — о цензуре, о только-только начавшемся потеплении, о первых публичных выступлениях, о том, что ничего не напечатано, а из зала подсказывают строчки.

Сидевшие перед нами респектабельные пенсионеры (заморские поэты) вежливо и уныло говорили о своем. Об отсутствии аудитории. О том, что издать стихи — не проблема, проблема — продать даже сотню книжек. О вечерах поэзии, где выступает дюжина поэтов перед дюжиной слушателей...

Продолжая беседу о высоком, я стал закупоривать салфетками початые бутылки красного и аккуратно, чтоб не расплескать, складывать их в свой портфель. Затем, сославшись на неотложную необходимость деметафоризировать пространство, вежливо попрощался и пошел домой.

Что они подумали? Что написали потом в своих воспоминаниях о России про повадки тамошних поэтов?

Я шел домой, предвкушая рассказ о том, откуда такое чудо. Нежно позвякивали заботливо закупоренные бутылки. Впереди еще были легендарные вечера, как тот, в «Дукате», куда рвались, выбивая двери, любители стихов, наши первые публикации в журналах с тогдашними миллионными их тиражами, мешки писем-откликов вослед (восхищенных? проклинающих? да не все ли теперь равно?).

И все же нечто тревожащее было в экзотических рассказах заморских литературных чудиков. И не то чтобы я понял (это позднее), а так, кольнуло. Что вообще-то это нормально. Что большие залы, шум и гам — это все баловство. Ну,

может, и не дюжина на дюжину, но — нормально. И что я только что сидел перед нашим светлым будущим.

Которое вскоре и наступило — окончательно и бесповоротно.

+++

Дружеский круг еще некоторое время удерживал нас при всей центробежности. Ядро клуба «Поэзия» сохранялось в основном благодаря Нине Искренко, длившей своей энергией общее существование «в режиме бродячей собаки».

Каждый год происходили непременные открытия и закрытия сезона, обычно на сцене студенческого театра МГУ. Иногда акции литературные были невесть где – в метро, в палеонтологическом музее среди птеродактилей, в очереди в первый свежеоткрытый «Макдональдс».

В этих акциях главным было уже не качество текста. Нина была мотором, но и она чувствовала исчерпанность, называла наши встречи периодом «коллективных бездействий».

Это было уже не всегда так ярко, как хотелось. Праздник казался уже не таким праздничным и веселье не таким веселым. Мы созванивались и в очередной раз не знали, идти – не идти.

Шли. Нина была уже мучительно и смертельно больна.

С Нининой смертью в 1995 году закончился и клуб «Поэзия», и наша затянувшаяся поэтическая молодость. Постепенно начала выстраиваться какая-то иная жизнь.

+++

Честно говоря, до интернет-времен я никогда не встречал своего случайного читателя.

В том смысле, что никогда не видел в случайном месте (в самолете, скажем, или в бане) случайного человека, читающего мои стихи. В советской юности этого и быть не могло, ибо не печатали. А потом...

Однажды в перестроечной лихорадке мои стихи попали в очень стрёмный номер «Юности» – между Чонкиным Войновича и лагерными мемуарами Разгона. Казалось, вся Москва уткнулась в этот номер – в троллейбусе, в парикмахерской, в районной поликлинике, на скамейке у Патриарших.

И каждый раз я заглядывал через плечо.

Тщетно.

Впрочем, как-то раз в переполненном вагоне метро я засек-таки парня, уткнувшегося в мою страницу журнала.

Но чисты ли были его помыслы? Не прикрывался ли он мною аки фиговым листком от пассажиров с детьми и инвалидов?

Нет ответа.

+++

Настало время внешних вроде бы достижений – книги выходили, переводы, антологии, приглашали на международные фестивали, премии вручали – и

внутреннего дискомфорта.

Однажды ночью в дверь позвонил Ерёма:

– Пошли, будем жечь мою книгу.

Не похоже было, что он пьян.

– Хорошо, погоди минуту, сейчас приду.

Я взял пару бутылок водки, пачку только что вышедшей моей книжки, вышел.

Про бутылки Ерёма ничего не сказал, а про пачку мрачно спросил:

– А это что?

Похоже было, что от самого вида книг его мутило.

– Это моя, – говорю. – На растопку пойдет.

Ерёма мрачно кивнул.

Мы пошли к нему, благо жил он неподалеку. Во дворе показал место для будущего костра.

В комнате у Ерёмы лежал весь, наверное, тираж его только что вышедшей книги, которую я еще не видел.

Я почувствовал свою высокую миссию: спасти Ерёмину книжку.

Пили мы всю ночь. Почти не говорили. Лопались мозги, но голова у меня в таких случаях не отключается. Могут ноги не идти, я могу вообще быть еле живой, но голова не отключается. Напиваться бессмысленно. Увы. А тут еще эта заноза, эта задняя мысль, что надо Ерёму отвлечь.

К утру вырубились. Тираж так и не сожгли.

Все вроде получилось, книга была спасена. Зря. Это я был дурак с высокой гуманно-гуманитарной миссией, а Ерёма, в котором метафорическая изощренность и культурологический нонконформизм «новой волны» легко совмещались со скептической внятностью подворотни и мужской определенностью жеста и судьбы, как всегда, оказался прав.

Он брал этот мир на слабо. А мир изменился. Труху, пыль, хаос и пустоту на месте разрушенной тоталитарной стены не возьмешь на слабо, в ней тонет любая определенность слова и жеста.

+++

Все миновалось, молодость прошла – вместе с ощущением общности пути и вселенским замахом. Способные еще что-то ощущать ощутили хаос и растерянность безо всякой там новой гармонии. С некоторой оторопью глядя вокруг, заметили, что первое поколение свободы и демократии – это не про нас.

Скорее мы – последнее, замыкающее одновременно трагический и фарсовый круг поколение советской поэзии. Как говорится, мы все-таки скорее от тайги, чем до британских морей.

Осталось, пожалуй, одно: мы всё еще с интересом и пристрастием друг друга слушаем и читаем.

ВЛАДИМИР АРИСТОВ

80-Е: АГОНИЯ ВРЕМЕНИ И «УСИЛИЕ ВОСКРЕСЕНИЯ»

ВЛАДИМИР АРИСТОВ

80-Е: АГОНИЯ ВРЕМЕНИ И «УСИЛИЕ ВОСКРЕСЕНИЯ»

В мемуарных записях удивляет часто та стройность линии воспоминаний, та плавность – нередко весьма тонко литературно оформленная – как будто перед нами законченное произведение, а часто оно таковым и является, но как это не соответствует нервной разорванности реального времени того или другого – переживаемого. Надо ли говорить и писать о том времени как уже навсегда пережитом или все же попытаться передать и нестройность живого. Попробовать вспомнить, хотя реконструкции здесь сомнительны, – и о том времени предчувствия – в данном случае 80-х, куда пытались заглянуть, допустим, из 70-х, страшились, но все же жили и там: в будущем, виденном из прошедшего (неизвестного нам времени future in the past).

Не намеренно фрагментировать, но воссоздать, по сути, непредсказуемость времени, в которую хотя и заглядывали – что там 84-й? каков он будет и будет ли? – но специально и не приближали. Была робость, впрочем, она есть у всех, при попытке представить себя и других в будущем. Увидеть 80-е, но именно такие заглядывания в колодец будущего тоже надо передать. Попытаться написать историю 80-х такими, какими они виделись в 70-х. Но не через грубую экстраполяцию – ненадежное продление. Или так называемое планирование, которым была охвачена вся страна (а на самом деле – жизнь без будущего), но то глубинное ожидание, прислушивание к миру вокруг.

Время самососредоточенности продолжалось так долго, что само обрело некоторое новое качество, и в 80-е почти каждый, возможно, вошел туда, как несколько людей.

Формально правильно считать последним годом семидесятых 80-й, поскольку точно отмеряется 80 лет лишь в самом конце этого года. Но традиционно и в нашем случае «по праву» считать первым годом восьмидесятых именно 80-й. Все почувствовали, что что-то сдвинулось, изменилось уже в самом начале года. Неясный, постепенный, но с перерывами усиливающийся оползень, едва уловимое вначале движение снежных шапок, которое превратилось в лавину и многих поглотило.

Все же можно попытаться прописать, вписать в некие закономерные последовательности те события, так что внешняя видимая из настоящего стройность будет сопровождать внутренний горячий хаос, который не смолк до сих пор, именно он способен пробудить истинный порядок произведения, созданного временем.

Помимо графической исторической линеарности и горячей, самой дорогой, не поддающейся закономерностям личной хаотичности, была и скрытая, полная непреложной необходимости глубинная правда искусства, которая просветами передавала истину происходящего и, казалось, сама внушала внешним событиям их ход.

Новые течения в искусстве возникли спонтанно, но выращивались в

В гостях у Микушевичей, Владимир Аристов, Константин Кедров, Елена Кацюба

полуподземной темноте и долгой самоуглубленности в 70-х. Собственно 70-е и 80-е образуют нерасторжимое целое, хотя именно начало 80-х и означало начало конца времени – и затем пробужденья. Конец 70-х представлялся прекрасным и мертвым зимним садом – в пространстве десятилетия мирного времени можно было жить, но почти невозможно дышать. Выходов из той ситуации неподвижности мне виделось только три: демократизация, немыслимый административный зажим или мировая война. По какому пути рискнут пойти, было неясно. Скрыто подталкиваемые общественным мнением, которое не имело гласных форм, а существовало лишь как неясные слухи и давление неизреченной воли. Последующие события показали, что были опробованы все три возможности в порядке, обратном указанному. И первой была судорожная попытка вспомнить о мировой революции: в самом конце 70-х началось вторжение в Афганистан.

Тогда после безвоенного времени, завороженной заторможенности 70-х появилась на расстоянии, пусть далеком, родилась та гулкость, которая будет сопровождать все 80-е, от истока до исхода в 89-м. И появление постороннего звука было равнозначно первому призраку пробуждения. Но надо было еще пережить многое в истории, и саму «агонию времени», – так можно назвать постфактум события тех лет, а на самом деле, вернуть – значит избавиться от «склеенности» времени. Обращение к таким, казалось бы, абстрактным

Владимир Аристов и филолог Джеральд Янечек

образам означало на самом деле обобщение, на которое наталкивало «время безвременья» 70-х, но в 80-х мы выходили в то, что можно было назвать первыми признаками чувства – отрешения от омертвления и наркоза реальной душевности и телесности. Поэтому у меня появлялась тогда постепенно триада поэм, объединенных названием «Реализации». Первой среди них был «Дельфинарий».

Поэма писалась с 82-го (от осени конца брежневской эпохи) до 85-го. В «Дельфинарии» сквозь отдаленный, почти морской гул войны чудились выклики и выкрики нечеловеческие и сверхчеловеческие. Дискредитированные и осмеянные «дельфины» или люди – пытались, оказавшись в общем невероятном языке, составить новую телесность, но кто им мог поверить и услышать их. Проблема соединенности физической, соприкосновения через язык – это было не только реализацией проекции из будущего, но и постоянное восстание образов настоящего, словно морские брызги, поднимающиеся вверх. Проблема искусственного разума, профанированная в расхожих представлениях о дельфинах, здесь превращается сообщением о неких полулюдях, полуживотных, которые томятся в пространстве обезвоженного мирового бассейна-дельфинария, то ли морского, то ли лунного цирка для странных и безумных экспериментов, в которых участвуют все, но при этом некоторые скрыты за границами сцены и управляют другими, а те простые, другие способны через видения и сверхъязык вызвать и вызволить правителей из их мертвого

сна. Характерно, что у Парщикова появляется в машине «купоросного цвета дельфин, не касаясь руля». В отмеченном смысле «Дельфинарий» именно был «фрагментарием» жизни 80-х, которая устала ждать в бесконечных обесточенных, обезвоженных пространствах и просила дать ей возможность создать нечто общее и невыразимо – пока невыразимо – сильное, что подобно общему языку, телу и человеческому будущему.

В 80-е все еще было характерно аморфное существование вне социума как полуосознанный протест против всех явных или неявных человеческих договоренностей: я знал людей, которые до конца 80-х не могли себе позволить вступить в брак, что было странной, неосознаваемой, нелепой, но формой протеста. Им невозможно было даже представить себя принадлежащим к какой-то конфессии, даже если они были наполнены религиозными чувствами, например, они не представляли для себя отношений с церковью, и дело не в запретах властей и монополии компартии на идеологию, – им было невозможно креститься, потому что внешние общественные формы и институты были как бы не для них, не про них. Для людей нашего литературного поколения нельзя было опубликовать стихи – это стало возможным и произошло только в 87-м. Редкие исключения подтверждали регулярные правила: в начале 80-х Ольга Татаринова предложила довольно большую подборку моих стихов журналу «Студенческий меридиан» – там вроде бы отнеслись к ним благосклонно. Потом постепенно количество отобранных вещей стало уменьшаться, затем мне сообщили, что выбрали окончательно четыре, и затем совсем окончательно – одно, причем решающий выбор вызвал у меня сомнение, ибо там были строки «...качает вас строй поколонный / В той фантастичной далекой стране покоренной», написанные до Афганистана, но понятно, что роли это не играло. В итоге в 83-м напечатали 8 из 12 строк, понятно, были изъяты и те две (редактор мне сказала, что если бы она оставила их, то ее бы уволили).

Под аркой, ведущей с улицы Горького в Малый Палашевский, вечером 15-го октября 85-го я познакомил Алешу Парщикова со своим школьным товарищем-художником Игорем Ганиковским, та встреча кое-что значила, и мы, сойдя вниз по переулку мимо той моей первой школы, растворились не до конца в чернильной памяти вечера. Выйдя потом от художников, мы шли с Алешей некоторое время, не расставаясь, по Тверскому бульвару, и он сказал, что начал писать стихотворение «Деньги». В конце апреля 86-го под сводом ленинградского вокзала он читал мне его, уже законченное, про Озириса и пионера, застигнутого в малине. Что означали «Деньги» – небольшая поэма – и слова «и я вошел в купюру три рубля»? Что хотел автор? Скрыться от действительности? Нет, скорее, «раскрыться от действительности» – отталкиваясь как бы от реальности, не покидая ее, не минуя ее, выходя в реальность иную. Тогда же, почти в то же время или несколько раньше, участвуя в коллективной импровизации эссеистов, я предложил тему «Деньги». Надо было постараться увидеть «сами деньги» как вещь, этот незримый, обожаемый, но невидимый или поругаемый предмет – с каким презрением бросают на прилавок, расплачиваясь, именно те, для которых деньги-эквивалент являются сутью их оцениваемой жизни. Надо было увидеть жалкую (или превозносимую, но лишь в качестве абстрактную эквивалентность) вещь. И тогда можно было бы думать, что можно увидеть, заметить и признать любую вещь в мире – и увидеть даже другого человека.

С Игорем мы учились в другой школе – математической – в Измайлове – что отразилось на моих занятиях, Игорь ушел от точных наук – в искусство, более точное в чем-то. Физ-лирика, лири-физика. Перемычки между этими областями занятий были для меня тем переходом, коридором остановки, когда можно хотя бы на время снять с себя значки принадлежности к профессии или художественному цеху и совпасть с другим человеком, который остановился здесь на перекрестке и повернул взгляд к тебе. Видеть время то не только «снаружи», но и «изнутри» означает не только увидеть себя внешне идущим посторонним персонажем, но и увидеть отрывки запечатленного тогда «сквозь твои глаза»: вот моя рука чертит на белом песке Дзинтари формулу времени, выраженную через сумму пространства мира – то есть через свет. Взгляд вовне, когда не видны свои глаза, рука и пальцы, был и тогда же, в 81-м, в Риге, когда сквозь окно, склонившись на подоконник, человек смотрел в улицу, почти, по-видимому, ничего не видя и не видя давно, в этой провинции, которая заканчивается границей моря, как у древних всю Землю замыкал океан. Выхода, казалось бы, не было в то время – только через математическое восхождение или сверкнувшие на солнце очки, заброшенные высоко на сосну. Помнить лишь части, лишь осколки произошедшего и не рассказывать как связную историю, которую мы выстраивали все годы, борясь напрасно и не напрасно с хаосом.

Приехав тогда в Ленинград 26-го апреля, я читал завершенный «Дельфинарий» – в день Чернобыля, на следующее утро поэты Сергей Соловьев и Илья Кутик отбыли в Киев автостопом, они миновали и место катастрофы не так далеко от

него, не подозревая ни о чем, о чем были осведомлены немногие, и облако еще раздумывало, куда ему плыть.

В Ленинграде через три года произошла поэтическая конференция – все, что там было, зафиксировано отчасти в изданной в Америке потом книге «Leningrad» четырьмя поэтами из «Школы языка»[1], – все, что документировано, означает цензуру: наша память подвергнута несомненной, но допустимо плодотворной репрессии.

Вопрос стоял необычайно остро: либо погибнуть, либо измениться, но лично некоторые решили это для себя раньше, что удалось не спрятать, но внедрить в саму структуру искусства, чтобы она была слабым огнем для всего общества.

Середина 80-х и была временем агонии, но непредставимым образом происходило превращение, – метаморфоза была мистическим действием, скорее эволюционным, хотя на внешнем уровне медленность изменений склоняла именно к тому, что все стремилось не к возрождению, но воскресению страны.

В 84-м перед праздниками 4-го ноября я вышел вечером из больницы, или из театра, не помню, но помню, что не было не только человека или собаки вокруг, но казалось, что и вещи – все, даже блестящие, зеркальные металлические поручни в метро вокруг излучали алкоголь, шаткие двери качались на ветру, все двери и люди были пьяны. Некоторые, опрокинув в себя стакан водки и на вдохе закусывая воздухом, произносили на выдохе (серьезно, лишь изредка иронически): «Да, сильна Советская власть!» И она была тогда сильна и была она крепка, крепче водки и спирта, но ее осушили до дна.

Что можно было тогда – свободно говорить внутри, быть свободным вполне, государство почти не интересовалось частной жизнью, послабление достигало такой силы, что частный человек вообще почти не был связан ни с кем, он тосковал в своем цинизме, но никому не было дело до него, кроме него самого и ближних людей.

В начале 80-х Иван Жданов и Алексей Парщиков работали в Обществе книголюбов, и в определенные часы про каждого из них на вопрос, чем он занят сейчас, можно было смело ответить: «Любит книгу». Платоническая любовь к книге и чтение лишь из уст в уста, стихи переписывались от руки, книгопечатание было еще впереди.

Все внешние признаки и происшествия, казалось, были отсоединены в сознании не совсем опьяненных физически и уже отрезвевших от идей. Но все же странная корреляция происходила: 10 ноября 82-го был избран тайным голосованием король поэтов Александр Еременко – восхождение «взамен» ушедшему правителю. Такой трагикомизм ситуации был тем более странным, что происходило это все в организованном комсомолом центре искусств для «свободных» встреч разнообразных культурных родов и жанров. Но недолго происходили они в этом месте на улице Герцена, где пробегали разные неосуществимые идеи, я, помнится, предлагал устроить выставку стихов, развешивая их для обозрения на стенах (что промельком было осуществлено стихийно через четыре года в саду им. Дзержинского, когда создавался клуб

1 О взаимоотношениях метареалистов и американской «Language School» см. статью М. Перлофф в этом номере (Ред).

«Поэзия»). Но если картину может просматривать комиссия, то стихи должны были бы уходить в недра цензуры – печатного слова опасались больше всего. Ведь в середине 70-х возникла резервация «малогрузинских» художников, а со словом, особенно напечатанным, пусть и на машинке, у властей отношения были сложные – даже в конце 86-го перед выступлением в «Дукате» авторы стихов вынужденно собирали свои тексты, чтобы передать на «ли(ю)тование».

Следующая почти инстинктивная попытка изменения извне произошла через три года – в конце 82-го – она продолжалась недолго, когда новый генсек пытался сковать разболтанную страну дисциплиной, но администрация сама была не слишком трезва, и у милиционеров едва заметно дрожали руки. Эпизод: 31-го декабря 82-го в 12.30 (а точнее в 12.31) я зашел в магазин «Москва». Уйдя оттуда через 15 минут, я не знал тогда, что ровно в 14.00 закрыли все ворота и всех, кто был в магазине, хватали без разбора, и затем их переписывала андроповская милиция – я забыл совершенно в предпраздничном созерцании и поступил так случайно, что с 10 до 12 и с 14 до 16 нельзя было появляться на улице или в людном месте – можно было потерять все.

И также через три года в конце 85-го появились осторожно и несмело признаки демократизации в умах, появление больше, чем одной извилины, означало развилку в мыслях, и альтернативность означала выход из заторможенности пьяной во льдах и размораживание ледника, за которым следовал ожидаемый еще в 70-х потоп.

Вторая половина 80-х – это было время мучительного пробужденья, и люди сами себя не узнавали, вдруг обнаружив себя среди граждан, не разобщенных существ, но напряжение такого «воскрешения без суда небесного» не могло принести истинной радости, и все же надежда тоже явилась, хотя и воскресла последней.

АНДРЕЙ ТАВРОВ

ПРОЕКТ

АНДРЕЙ ТАВРОВ

ПРОЕКТ

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ 80-Х, ПРИХОД АЛЕКСАНДРА МЕНЯ, ВЕРА, ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ

В 1982 году я работал на стройке в составе бригады, выкладывающей мозаику. Тогда же я писал поэму, часть действия которой происходила в Иерусалиме периода жизни Иисуса Христа. Поиски достоверного материала привели меня в Новую Деревню под Пушкино. Тогда это была действительно деревня, в которой стоял деревянный храм, а в храме служил о. Александр Мень.

О своем общении с этим удивительным человеком я написал в книге, ему посвященной. Сегодня мне хотелось бы рассказать о том духовном проекте, который, конечно же, был начат в этом месте и длился не один год. Недавно я понял, что деятельность Новодеревенского прихода во главе с его пастырем являлась реализацией именно что духовно-культурного опыта, уникального по своему замыслу, своей природе и своему составу. Это была Утопия в полном смысле слова, потому что в структуре социалистического государства место для таких экспериментов не было предусмотрено. И надо сказать, что его почти и не было – маленькое здание церкви, куда по воскресеньям и субботам приезжала московская интеллигенция, в основном люди пишущие, трудно было назвать «местом». Тем более местом не могла считаться «сторожка» священника, в которой нельзя было проводить ни личных встреч, ни, тем более, собраний, о чем тогдашний Комитет безопасности, не знаю в чьем лице, уведомил священника.

Но проект, в котором было все «наизнанку и навыворот», тем не менее существовал, был невероятно активен и охватывал тысячи людей из разных городов, в основном из Ленинграда и Москвы. Когда я говорю «наизнанку», я имею в виду некоторую перевернутую карту реальности, в которой «место» – топос деятельности все же присутствовал, но расположен он был скорее не в географическом ландшафте, а в духовном. Когда я пишу об этом, я очень далек от иносказаний и символических определений – я говорю о жесткой реальности. Просто ее нельзя положить на весы или пощупать, как нельзя взвесить, скажем, память или верность. Но от этого реальность этого «места силы», расположенной «нигде», способной выстроить неосуществимый проект и дать возможность выжить там, где на обыкновенной земле сходили с ума, спивались и кончали жизнь самоубийством, – не подлежит сомнению.

Сегодня, в эпоху небывалого контроля за каждым членом общества, когда через столь любимые населением гаджеты, систему банковских карт и видеокамер каждый шаг человека отслеживается и, в принципе, контролируется без особых усилий, я снова возвращаюсь мыслями к той «территории» новодеревенского проекта и вспоминаю его опыт. Если тогда на прослушку телефонов и слежку государство тратило вполне приличные суммы, а комитет госбезопасности содержал целую армию осведомителей, то сегодня в этом нужда отпала. Если в начале 80-х интеллигенция шифровалась, прибегая к условным терминам в

Рита Левин «Портрет»,холст/масло 60х40, 1987

разговоре по телефону, то сегодня члены общества потребления сами платят деньги за возможность быть под контролем, покупая смартфоны, считывающие всю нужную информацию с помощью специальных чипов. И если во время допроса еще в начале 90-х инициаторы его ссылались на закон, то сегодня обыски в аэропорте, снятие отпечатков пальцев для путешествия в США стали нормой. Мы плавно переселились на территорию мировой зоны, о чем предупреждал Агамбен.

Эрих Фромм, которого о. Александр Мень рекомендовал мне однажды как чтение во время поста, а еще раньше Достоевский оказались правы: свобода для большинства невыносима.

И, конечно же, в этом никто не захочет себе признаться. Простые вещи обычно бывают наименее очевидны, потому что разум сделает все, чтобы закамуфлировать их присутствие, способное сказать мне правду о себе самом. Самый лучший гипнотизер для человека – он сам.

Ненавижу такие обобщения, на деле все состоит из определенных вещей и мыслей в определенный момент и происходит совсем не так, как в этих обобщениях, ну да ладно, как-то сказать все же надо про свободу и ее отсутствие.

Так вот, опираясь на опыт слежки в 80-е, я прихожу сегодня к оптимистичному выводу, что если в 10-е годы все взято под контроль, то «территория проекта», о котором я рассказываю, под контроль ни в одном из веков взята быть не может. Это территория глубинной сущности человека, достижимая в повседневной жизни с помощью интуиции, внезапного проблеска – не моей – мудрости или вдохновения, приходящего непонятно откуда посреди полосы отчаяния. Давайте я назову эту территорию старинным словом – дух, душа.

То насилие над человеческой сущностью, которое осуществляли тоталитарные государства, ничуть не меньше насилия, которое осуществляется в глобалистической цивилизации, в обществе потребления. И количество жертв, приносимых на алтарь той и другой социальной системы мироустройства – думаю, что одинаково, просто формы убийства и изоляции меняются с жестких и прямых (лагерь, дурдом, расстрел, пытки) на мягкие и обволакивающие – крючок потребления, навязывание стереотипов поведения, одинаковости под видом «равенства», выращивание при помощи техники миллионов «мертвых душ», которые, конечно же, себя таковыми не считают.

Не люблю писать на эти темы. Потому что, повторяю, не люблю обобщений. Вот когда сосна скрипит под ветром, это реальность, если, конечно, можешь услышать, как она в реальности скрипит. А обобщая, поневоле имеешь дело с концептом и претензией на власть. Понятно, что на власть шаткую, вкусовую, понятно, что интеллектуальную, и от этого становится еще тоскливей.

Недавно гулял в не очень хорошем настроении по зимнему парку, жизнь в очередной раз (и каждый день) кончалась, и мучили невероятно серьезные и возвышенные рассуждения. Я шел, и в глазах было уже почти совсем черно от непомерной серьезности, и тут что-то бодрое выкрикнул из морозного куста воробей. Это был настолько неожиданный, настолько залихватский, нагловатый и полный жизни звук, что я остановился и стал ждать продолжения. Но воробей уже все сказал. Сама квинтэссенция жизни выстрелила через будничную птичку, которую я даже не разглядел. И я начал смеяться. Над собой и своей важностью. А потом испытал огромную благодарность за то, что такие выкрики птиц из куста

Рита Левин «Пейзаж» ,холст/масло 70х40, 1989

еще возможны. Вот бы, думаю, научится выражать свою мысль без слов, как этот воробей, природный дзенец.

Ладно, доскажу. Вопрос, который мучает, – откуда в нас такая страдательность? Почему мы всё взваливаем на систему, которая не обеспечивает нам свободы, делает нас несчастными, угнетает и контролирует? (Это, конечно, лишь в том случае, если еще жива способность задавать такие вопросы. Телевидение – эта сверхъядерная бомба социума – быстро пустит гончую по фальшивому следу.) И все же. Почему мы допускаем эту ложную жертвенность, обвиняя в бедах и трагедиях ту или иную стороннюю силу? Неужели она непобедима?

Да нет же. Мы любим быть жертвами. Ведь тот, у кого есть враг, уже мыслит в категории победы-поражения, в категориях жертвы-победителя. Тот, кто слишком много говорит о несправедливости или катастрофах и неудачах, уже сопричтен к «мышлению жертвы». Подсчитайте, сколько человек вечером смотрят новости по ТВ, на девяносто процентов негативные, и вы узнаете, сколько людей с жертвенным мышление проживает в стране. Я и без точных подсчетов скажу – большинство. Потому что телевизор по вечерам смотрят почти все.

Но жертва жертве рознь. Истинная жертва – это демонстрация силы, как, например, жертва любящего или верующего. Ян Гус мог не идти на костер, но пошел. Дело в том, что наша жертвенность больше страдательность, чем жертва. Демонстрация слабости, а не силы.

Я хочу напомнить одну простую истину. Суть ее в том, что церковь гонимая обладает неизмеримо более высоким духовным потенциалом, чем церковь благоденствующая, как это происходит сегодня. В 80-е годы люди, ехавшие в Новую Деревню, сильно рисковали. Они могли быть уволены с работы, взяты под наблюдение, их могли, в случае активной деятельности, поместить в психушку или арестовать и отправить в тюрьму. Все эти случаи я наблюдал своими глазами. Эти люди ехали, потому что вера их была сильнее страха.

Среди приезжавших в Новую Деревню были люди с достаточно известными именами, как, например, Галич или композитор Каретников. Встретиться с о. Александром приезжал Солженицын. Дружили с ним Померанцы. Я не буду перечислять все имена, громкие и тихие, дело не в них. Я продолжу о проекте.

Одним из постепенно выявившихся направлений в его деятельности было создание духовной поэзии, духовной (и в частности, христианской) литературы вообще. Среди нас было много писателей, много поэтов. Почти все мы обрели веру (а некоторые из нас пережили духовное откровение того или иного уровня) и пытались отныне жить так, как учит Евангелие. Конечно же, это хотелось описать, и описать – в первую очередь.

Одним словом, задача состояла в том, чтобы найти новый язык для донесения новых смыслов, не услышанных со стороны, а открывшихся лично тебе, но открывшихся в той области, которая словом не берется, которая глубже всех слов вместе взятых. И, добавлю, бесконечно реальнее их.

В то время писали и были на устах у большинства интеллигенции Бродский, Вознесенский, Окуджава, Соколов, Ахмадулина, Тарковский... я перечисляю не всех, а тех поэтов, про кого тогда говорил с прихожанами. Конечно же, из прозаиков – Льюис и Честертон, которого я так и не смог оценить до сих пор, как ни старался, замечательный Грэм Грин и его книжка «Сила и слава» и весь Серебряный век, его поэзия, проза, философия.

Набор авторов с точки зрения формы – достаточно традиционный. Традиционной была и поэзия, тех, кто приезжал по воскресеньям на электричках из Москвы в Новую Деревню.

Почти все мы были западниками.

В это же самое время уже работали такие поэты, как Аркадий Драгомощенко, Алексей Парщиков, Иван Жданов и другие метареалисты, существовала Лианозовская группа, писал Айги... И тем не менее авторы прихода ориентировались в основном на Серебряный век и отечественную классику. Думаю, что в этом была одна из причин того, что проект не осуществился в той мере, в которой мог бы.

Что такое вообще духовная поэзия?

Стихи о Боге? Нет, конечно. Стихи о Боге могут быть написаны так, что в них не будет ни Бога, ни поэзии. Тогда где же ее искать? По какому принципу?

Мне кажется, принцип прост. Духовная поэзия – это стихи, в которых эго автора исчезает, уступая место анонимности его основной природы, расположенной в глубине глубин личности. Если импульс приходит оттуда и встречается с «поэтическим инструментом», способным этот импульс уловить и передать на современном языке, то такую поэзию я бы рискнул назвать духовной. Если же импульс к написанию стихотворения приходит с поверхности (эмоциональной или интеллектуальной), то такая поэзия может быть интересной или даже захватывающей, но «слишком человеческой», по выражению философа, и к тому же сегодня она, увы, на глазах вырождается в бесконечные, день за днем выкладываемые в фейсбуке стихотворные фрагменты, разомкнутые по своей сути во всю длину бесформенной информационной ленты. На мой взгляд, это неуловимое ускользание и таяние сути поэзии, как айсберга в теплом течении.

В стихотворении хороша внутренняя завершенность. Это означает, что оно, стихотворение, так или иначе нащупало точку входа в непроявленное Всё, или, уточняя высказывание, в Дао, в Абсолютную и живую потенциальность всех возможных и невозможных смыслов. Можно сказать, что такое стихотворение находится в связи со своим источником. В связи с этим можно добавить, что любое до конца искреннее и глубокое стихотворение, написанное рукой мастера, духовно и завершено.

Разомкнутые стихи, утратившие «точку сборки», – это начало конца, будь автор даже сверходаренным человеком.

Так вот, в «приходской поэзии» преобладали «стихи о Боге» или стихи о нравственности в ее политическом или социальном преломлении. И стихи эти принадлежали к традиционной «линейной поэтике».

Пишущим важно было назвать свои новые открытия по имени, маркировать их. Неназываемое – назвать Богом, и то, что казалось добром, назвать добром, а то, что с точки зрения Евангелия (адаптированного автором) добром не являлось, – назвать злом.

И вот что тут произошло.

Евангельский свет, усвоенный и прочувствованный автором, удержать в душе в виде живой бесконечной пульсации, в виде неформулируемого присутствия новой жизни как таковой или хотя бы в виде ощущения ее близости, было невозможно – для этого вход во внесловесную и всезнающую свою душу, смежную с Единым, был недостаточно раскрыт и освоен. К тому же это было страшно – войти туда, где нет

поводыря. И тогда стала происходить известная во все века подмена.
Чтобы чувствовать себя обладателем и причастником этого света, автор подменял причастность к нему называнием. А также разговорами о добре в литературе как истине безопасной и красоте как истине сомнительной. Мы слишком хотели стать хорошими, правильными. А для этого нужны были формулируемые конвенции.
Сам процесс подмены пульсирующей жизни словом или изображением в Библии назван идолопоклонством, а на более современном языке он может быть обозначен как концепт или понятие. Еще чаще он расходится по референтному кругу в виде цитат-мемов. И это основной бич религии.

Вот в чем была беда – поэзия неумолимо становилась понятийной, правильной. Она утрачивала текучесть и нефиксированность смыслов, из потока превращалась в заледеневшие куски льда. Она становилась более или менее назидательной линейной поэзией. Так было не у всех, но в основном в «приходской» поэзии присутствовала та интеллигентность, которая не шла ей на пользу. Я до сих пор убежден, что поэзия не может быть ни интеллигентной, ни правильной.

Проходя практику в сочинской газете «Черноморская здравница», я сидел над какой-то заметкой в комнате, когда туда вошел красивый и загорелый человек. Он был немного развязен и очень обаятелен. Спросил редактора отдела Володю, какие стихи Есенина тот знает, кивнув на висевшую на стене афишу с изображением поэта. Через некоторое время он ушел. Я спросил Володю, как зовут этого человека, но прежде, чем он стал отвечать, я уже знал имя. Из таких мигов всеведения ткется наша вневременная и настоящая, погруженная все равно во время жизнь. Это был мой отец, которого я не видел с четырехлетнего возраста. Он тоже когда-то работал здесь, в этой газете. Он не узнал меня, а я знал, что это он, потому что попал во «вневременность поэзии», в ее неуловимую и конкретную суть, когда в редакции появился этот смуглый и чарующий персонаж.

Мои любимые персонажи в Библии никогда не назидали. Иов менее всего был заинтересован, чтобы быть правильным или хорошим, и обратите внимание на то, что его речь нелинейна. Герои «Песни Песней» также не были правильными, и снова тот же эффект поэзии – она и здесь нелинейна. Прорывы, обгоны, алогизм, спонтанные пульсации, все эти «неправильности» внезапно складывались в жизненный порыв необычайной силы и достоверности. Лучшая поэзия Библии, как и поэзия, скажем, Японии или Китая – нелинейна, алогична, вернее, я бы сказал – сверхлогична.
Живой смысл бежал в разорванных с точки зрения логики фрагментах, осуществляя внесловесные смысловые сцепления между ними. И чтобы такое внесловесное соединение установить – нелинейной поэзии требуется ваше собственное усилие, ваш бросок через отсутствующую связь, сквозь эту лакуну для интеллекта. Вам нужно прыгнуть с одной льдины на другую, пролетев на черной водой в прыжке, когда опасность останавливает ход времени и вы начинаете постигать всем телом и вне времени то, что не способно выразить ограниченное слово.
Древнееврейский язык, на котором была написана Библия, как, впрочем, и древнегреческий евангелий, были устроены так, что допускали множественность

Рита Левин «Цифры» холст/Масло 240х60. 2003

смыслов – установить свой смысл должен был читатель, или чаще, слушатель – опять же, прыгая на свой страх и риск с одной льдины на другую.

Думаю, что такой внутренней свободой обладал лишь тот, кто и осуществлял саму возможность нашего проекта – отец Александр Мень.
Нам же надо было за что-то зацепиться.

В общении с творческими людьми, приезжающими в Новую Деревню, и с самим о. Александром были усвоены несколько бесценных уроков, которые так или иначе направляли все мои дальнейшие поиски.

Прежде всего то, что Правда, огромная и живая, – существует и с ней возможно вступить в прямой контакт. Отсюда вытекало то, что произведение словесности – этично. Т.е., говоря совсем просто, является носителем правды, превышающей знания и концепты, но считываемой при помощи других рецепторов.
Явление этой правды способно сформировать форму вещи, оттиснуть ее при помощи внутреннего давления. Галилейским рыбакам было что сказать – Евангелия, созданные ими, до сих пор обладают впечатляющей силой языка, играющего со смыслом. Флобер мечтал написать про «ничто», и многие сейчас воплощают этот замысел, экспериментируя с языком и дискурсом, и на глазах литература, прибавляя в изощренности, теряет свою силу и подлинность.
Сила литературы зависит от связи с этой живой Правдой.

Культура – это система ограничений. Ограничения – тот термос, который хранит энергию вещи.

Живая правда может выглядеть преступной для государства, социума или того или иного литературного сообщества. В способности этой правды быть преступной для мира концептов, стандартов, кодов и ограничений таится ее свобода, сила и творческая природа.

Еще я понял немного позже, что эта правда не может быть выражена цитатами, формулами и рассуждениями. Для пишущей и начитанной интеллигенции прихода это было самым трудным. Мы искали формулируемые истины вместо того, чтобы войти в область истины неформулируемой и писать оттуда «все что угодно», следуя совету Августина: возлюби Бога – и делай что хочешь.

Собственно, сила захлебнулась в цитатности. Нам не хватало дикости, отчаяния войти туда, где не на чем держаться, – и писать оттуда.

Последняя правда одновременно является красотой (и наоборот), никакого разделения здесь быть не может. Здесь дело в глубине, на которой происходит контакт с правдой, а не в рассуждениях.

Я сижу на лавочке, на Страстном бульваре, октябрь. Смеркается, горит фонарь. У меня в руках «An Antology of English and American Verce», под светом фонаря я читаю «Marina» Т. С. Элиота.

Медленно, в десятый, наверное, раз. Начиная с латинского эпиграфа из Сенеки и кончая преображением мира, который, не изменившись внешне, преобразился весь, начиная с того его потрясающего фрагмента – молодой девушки – которая вдруг перестала быть в глазах Перикла просто молодой девушкой, а оказалась давно разыскиваемой драгоценной дочерью. Преображение смысла вещей и человека началось с нее и, как тянущаяся скатерть, сдвинуло с мест всю сервировку: к нему подключилась вся вселенная – дрозд, сосны, собственное дыхание, береговые скалы, корабль, время...

Я вдруг вижу, как это сделано. Я вижу, как смыслы, подобно волнам, набегая один на другой, схлопываются и исчезают друг в друге без остатка, ничего не оставив, кроме исходного сияния, из которого они вышли.

С того вечера на холодной лавочке под фонарем «Марина» стала для меня символом поэтического мастерства.

Мы, весь этот джаз, вся эта интеллигенция, приезжали на станцию Пушкино еще затемно, особенно зимой и шли к остановке автобуса, который ходил редко. Улицы и площадь под водонапорной башней были пусты, сыпал снежок. На зданиях висели плакаты с коммунистическими лозунгами, а в скверике стоял памятник Ленину. Он и сейчас там стоит, но смысла эпохи не выражает. Наконец автобус приходил, мы вразнобой грузились и ехали до остановки Новая Деревня.

В стране было невозможно купить Библию. «Доктора Живаго» мне дали на одну ночь. Гумилев, Булгаков были редкостью. Это было время без Интернета, время проводных телефонов и условного птичьего языка для разговора по ним. Это было время родителей, погибших или искалеченных на войне, время, когда время остановилось.

Григорий Померанц пишет вослед Антонию Сурожскому, что важны не догматы, не установки на то, чтобы быть «правильным христианином» (истинным

православным или истинным католиком), а умение двигаться по «Божьему следу», интуитивная способность живого человека идти вослед живому Богу, преступая общепринятые нормы и, если надо, нарушая то, что «хороший священник» говорит «хорошему прихожанину».

В поэзии это не менее важно – интуитивное следование тому, что превышает логику рассудка, ставшие привычными правила письма. И, чтобы духовная поэзия не становилась «партийной» или конфессиональной, без этого «еретического» дара не обойтись.

В 90-е годы, после смерти о. Александра, я почувствовал, что нахожусь в творческом тупике. Тому было много причин, но одна из них была в том, что я больше не хотел быть «правильным».

Я чувствовал, что «неверующие» авторы, которые тогда стали печататься, выйдя из подполья, для меня в определенном смысле звучали намного честнее, чем «религиозная поэзия». Они казались мне чище, свободней, естественней. У них была свобода «быть плохими» – то, чего я пытался себе не позволять, играя роль передового верующего. Звучит смешно, но примерно так это и выглядело. Потом я убедился в том, что тут тоже есть свои роли и своя партийность, но сам переход был для меня очищающим.

И все же те почти восемь лет воскресных поездок и общений на квартирах в Москве – костер горел. В «проекте» было много правды, причем правды настоящей, и, продолжая метафору, скажу, что – огненной. Многие обрели возможность жить, любить и творить там, где до этого задыхались от бессилия и тесноты. Прекрасные стихи и рассказы были все же написаны. Полет над страхом был испытан. И реальность становилась все более ясной и озадачивающей одновременно. Она не была похожа на все виденное до сих пор. Она, словно бы струясь незримой, но непонятным способом ощущаемой рекой, преображала это виденное в иной, бесконечный мир.

Правда, источником этого огня, а вернее, его проводником, был один удивительный человек – о. Александр, пишущий в те годы свои замечательные книги. Но пламя передавалось, и радиус его расширялся.

– Только вперед! И не останавливайтесь! – Хлопает дверца такси. Голос о. Александра. Сугробы на Верхней Масловке.

ИГОРЬ ГАНИКОВСКИЙ

РАССКАЗЫ О ХУДОЖЕСТВАХ

ВВЕДЕНИЕ

Я начал рисовать очень поздно, когда мне было уже 24 года, в 1974, до этого занимался совершенно другим, да и вообще никогда к художествам не тяготел, чтобы кто-то в моей семье ходил в музей – не помню. Первый раз я попал в Третьяковскую галерею со школой, в классе четвертом, и мне там было скучно, а следующий раз смотреть живопись пошел уже сам через пятнадцать лет! Бурлаки и всадницы мне были противопоказаны, да и сегодня не впечатляют.

Мой опыт интересен, я прошел путь от полнейшего непонимания, нелюбви и неприятия до 35-летнего погружения в профессию художника. Я очень хорошо помню, как это смотреть на картины и ничего в них не видеть, ну деревья, ну овраги, корабли, люди и людишки... про мазню-абстракцию и не говорю, все оставляло меня холодно равнодушным, и я никак не мог уяснить, что в этом люди находят важного и интересного. У меня было два глаза и хорошее зрение, как и у других, но не помогало.

Как-то в командировке я стал, рисовать, случайно, простым карандашом, потом уже в Москве нашел большой набор цветных, позже купил и краски, небольшой наборчик для детей, продолжал писать иногда по выходным, но прогресс был настолько решительным, что меня это захватило. Стал ходить в музеи, в основном в Пушкинский, смотреть книги, стал посещать любительскую студию, все закрутилось.

Часто потрясения переносят тебя в другие сферы, в моем случае привело к «открыванию глаз», произошло это на выставке Ван Гога в Москве в Пушкинском музее. Там был еще маленький желтый каталожек. Первый раз в жизни я увидел такие сочетания цветов, такой напор и экспрессию, это тут же сняло «катаракту» с моих глаз, все замутнения исчезли. Иногда необходимо закричать, «ударить испытуемого током», чтобы открылось новое в нем самом, именно такие встряски переводят нас в другие миры, открывают другую программу, латентно хранящуюся у нас в головах, случается, преобразуют атеистов в верующих, изредка – наоборот; смотрящих – в видящих; у слышавших сумбур открываются уши... и тут надо понять – видим мы не глазами и слышим не ушами... а мозгами.

Пример: я был знаком с одной замечательной экстрасеншей, вылечившей сначала мою сестру, потом ее мужа по телефону; я хотел попросить ее о помощи моей знакомой из Германии, она никак не соглашалась... уже уходя, решился

показать ей мой последний большой каталог, зная, что она сама немного рисует. Была она полуслепой, но очки не надевала, она открыла мой большой альбом и стала водить по картинкам пальцами, пролистала всю книгу, и вопрос с помощью был решен, она даже не захотела взять задаток, который я настойчиво ей предлагал. Что уж она там «увидела», не пойму, но что-то передалось, и не зрением.

Метафористы: Евгений Дыбский, Захар Шерман, Игорь Ганиковский

Дальнейшее постижение нового можно сравнить с обучением иностранным языкам: сначала ты слышишь полнейшую кашу, затем начинаешь вычленять отдельные слова и фразы, учишь грамматику, потом шаг за шагом у тебя в голове все проясняется. Так же и с живописью, и музыкой, и литературой... Конечно, каждый более восприимчив к своему, но, думаю, любой способен понять азы. Получается так: сначала каким-то образом инсталлируется программа в голове, затем обучаешься.

Когда я только начинал, мне пришла нелепая мысль: возможно, когда-нибудь по картинам смогут судить, какие события происходили с художником во время его работы – обедал ли он, и что ел, с кем встречался, какое было настроение, время года... Сейчас, через 30 лет, те же фантазии кажутся мне намного реальнее, и думается, «перекодировка» информации вполне возможна. Уже сейчас мы можем замерять приборами энергии произведений, лишь расшифровка пока затруднена. Что ты вкладываешь в работу, то зритель и получает. Обмен энергиями происходит повсеместно, люди подзаряжаются от музыки, слова, танца, живописи... а иногда они же забирают ее у нас.

Если просто, когда картина вам нравится, значит, ваши энергии совпадают. Есть работы, созданные сотни лет назад, которые до сих пор нас питают. Конечно, каждый чувствует по-своему.

В 1983 году меня приняли без худобразования в Союз художников, и я превратился из тунеядца-любителя в профессионала.

В 80-е мы только стали подходить к большим переменам - Россия, как всегда, с опозданиями. Обмен Запад-Россия обычно строится по одной схеме: сначала Россия заимствует идеи, затем переделывает их под себя, иногда до полного искажения, и в заключение, на дающего сыпятся страшные упреки.

В дальнейшем я больше буду говорить об арте (считаю, в культуре изменения зарождаются именно там первыми), но это относится и ко всем искусствам, находящимся почти в синхронном режиме. Заканчивалась эпоха модерна, разрушение традиций приобретало тотальный размах, девственно белый холст был уже выставлен, Кейдж исполнил музыку без музыки... По большому счету, в формальном плане, все уже было испробовано (например, на развитие абстрактного искусства потребовалось всего лишь 100 лет) и, по логике, наступал следующий этап - комбинирование найденного и смешения самих видов искусств с попыткой продолжения старых идей, может быть не столь оригинальным образом; наступал постмодерн, заносчивость модерна сменяется на сероватость, определявшую «пост», мир отходил от шока серьезных преобразований и, похоже, переходит в инерционный гибридный режим.

Еще интересный и важный факт: достигает максимума отчуждение создателей от их аудитории; слушателей, зрителей, читателей... от людей все больше требуется специальная подготовка. То есть, одновременно, искусство дошло до нулевых форм и уперлось в тупик и прервалась связь актуального искусства и публики. Парадигмы подвергаются корректировке.

На Западе расцветало менеджерство, в культуре, известное как кураторство, финансовый капитал заменял производство; оказалось, можно прекрасно жить и ничего не делать, торгуя лишь деривативами и фьючерсами; эти последствия ощущаются и сегодня и принесли результаты, за которыми можно увидеть многое.

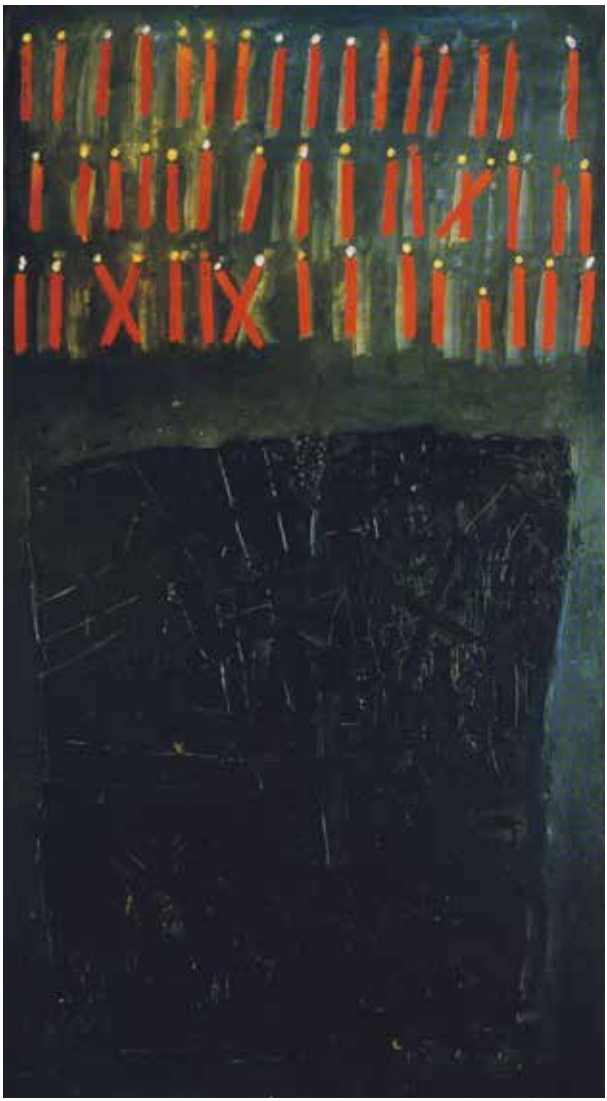
В России в 80-х еще осваивался модерн, информации не хватало, многое было под запретом, во всяком случае, для большинства, мы, все были невыездными. Видели все через щелку или слышали сплетни и ничего не наблюдали живьем. Ситуация стала исправляться и изменилась лишь к началу нового столетия, с появлением компьютера, а потом и интернета и нашего личного присутствия за границей.

Мы же ничего не знали и мало понимали, были плохо знакомы с западной культурой, с актуальным искусством, не ведали, что такое частные галереи, где стоит выставлять свои работы... что почем... Первую свою большую картину иностранцам я продал-обменял на синтетическую кофту из магазина «Березка», причем был абсолютно уверен, в гениальности сделки. Этим историям не было конца, но прошло время, и мы поняли, кто реально обманывался, а кого обманывали.

Игорь Ганиковский «Симфония Шостаковича» . холст/масло 160х200, 1986

Надо признать, художники стали первыми зарабатывать деньги, на фоне перестроечного бума, родился даже такое термин - «искусство перестройки». Обогащение одной группы неизбежно вызывает недовольство других, законно требующих распределения. Так появился у нас институт кураторства, интересно, в то же самое время и криминальный мир «заинтересовался» артом, начались грабежи мастерских и запугивание художников, вывоз их работ на Запад для продажи. Правда, бандиты скоро смекнули, что продажа искусства не столь выгодна, как торговля наркотой или проститутками... В кураторы же двинули бойкие молодые, водили иностранцев по мастерским, устраивали первые новые выставки, при этом, многие имели к арту лишь косвенное отношение.

Вспоминаю один случай, правда, он случился позднее, звонит мне как то Алеша Парщиков и сообщает новость, как одного из таких арт-кураторов пригласили работать в Вену, я спрашиваю: «Возглавить Венскую Оперу?» - Нет, отвечает Леша,- возглавить Венскую Академию Художеств». Я отвечаю: «А почему не Оперу, он понимает в этом так же? Ничего... кроме разве болтовни, его ведь уволят через полгода...» И действительно, уволили уже через три месяца. Тогда еще были строгие времена.



Игорь Ганиковский « Реквием» . холст/масло 80х200, 1987

Сейчас многие из первых кураторов, которые порасторопнее, пробились в главные менеджеры от культуры, до сих пор не понимая, чем руководят и отвечают ли за что-либо, отстаивая лишь свои деньги и положение. Замена художников на менеджеров-кураторов нарушила истинные связи, людей, глубоко чувствующих информацию с «небес», заменили на персонажей, мало что воспринимающих кроме денег, живущими сегодняшним днем и своими мафиозными связями.

Мало что изменилось со времен Сталина, до сих в стране полагается иметь царя и при нем главного художника, скульптора, режиссера и певицу... им же следует отдавать госзаказы и их пиарить. Установился и сохраняется до сих пор нехитрый бартер и в экономике и в искусстве; страна продает нефть и газ и за это покупает все на западе, ничего не производя внутри страны, и выставляет модных зарубежных художников, заваливает российский рынок культурной продукцией из-за кордона, тесня своих же.

Время трансформаций в России, для нее кончилось почти сорокалетним блужданием вплоть до наших дней, причем, откуда она ушла, туда и вернулась и так случается всегда, когда человек или народ, или страна не способны делать из прожитого никаких выводов, их возвращение назад запрограммировано законами, стоящими над человечеством и человеком. Время перестройки и было дано России для соединения с передовым, искоренения воровства и строительством дорог, - опять пролетели...

Сейчас отставания обнаруживаются уже и в языке, все слова и термины, связанные с новыми технологиями, новым миром, мы находим в английском, покалеченным кириллицей, все эти блокчейны, краудфандинги, кикстартеры, токены... бессмысленно искать в них корни русского, не найдешь.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Что будет дальше с человеческими художествами, никто не знает, ни самый умный, ни самый глупый, но чем быстрее мы будем приближаться к будущему – или, скорее, нас будут к нему приближать, тем яснее оно будет проявляться, но движемся ли мы к прогрессу или полной деградации, до сих пор непонятно.

При этом возникает важный вопрос. Сохраниться ли человек в таком виде, каким мы его знаем тысячи лет (он практически не менялся, вторая голова у него не выросла), сконструирован-то он был «навечно».

Возможно, человек преобразится до неузнаваемости, преобразуется в робота, киборга, еще во что-то более высокое или низкое. Что будет с искусствами? Не уверен, что дождевым червям интересен Рембрандт, а рыбы без ума от Шёнберга... Наверное, у жуков есть свои Петрарки, но нам про это неведомо.

Важно признать: наши художества интересны только нам самим, и только нам, нашему виду.

Поэтому, наблюдая за сферой искусств, можно будет, забегая чуть вперед, судить об изменениях самого человека, когда они последуют. Особенно художества дают к этому основание, поскольку они ведь глубоко связаны не только с разумом, но и с чувствами.

В последнее время мы все живем в мире галопирующей техники, именно ее развитие поглощает все ресурсы человека, естественно, происходит обеднение его жизни, все упрощается, социальное берет верх, элита платит дань за ущемление народа отторжением его от Искусств, ведь связь высокого искусства и обыденного разрушена полностью, страдают и те и другие, трещина заполняется «серым бетоном». Живые беседы, чтение книг подменяются ток-шоу, твиттером и фейсбуком, фильмы – мыльными сериалами, выставки – ярмарками тщеславия...

Уже становиться ясно: путь к глобальному обществу, к которому нас подталкивают, ведет через понижение уровня культуры. Мы подходим к новому синкретизму – все поголовно становятся поэтами, художниками, музыкантами, танцорами... и менеджерами, при том что никто ни за что не отвечает, при этом все безумно активны.

Впереди арт – пожалуй, первое из искусств, потерявшее профессиональные критерии: сейчас уже невозможно реально отделить объект вне культуры от артефакта, все зависит от того, где мы его обнаружим, в музее, на выставке или на свалке рядом. Чем отличается какой-то музейный перформанс от красочной забастовки рабочих Рено? Ничем. Другие искусства тоже не отстают. Кто вообще идет в перформансы? Тот, кто не попал в балет, консерваторию, хор... а уж дальше серость тянет за собой серость, и не только в искусстве; она поддерживается не углублением, а расширением, качество жертвуется количеству, уже нет ни одного города или деревни, где не проводили бы «биеннале» и «триеннале», и сто различных конкурсов не утверждали бы грантов, выдавая их за социальные проекты, попутно отмывая деньги. Введение новых лауреатов на сцену пополняет лишь армию безликих: а ведь, по сути, нам их навязывают, эти образцы совершенства. И наоборот, все стоящее с завидной последовательностью, изгоняется. Таким образом, низы подтягиваются, а вершки обрезают.

Профи не нужны, и все поглощается разрастающейся толпой, улица диктует, будет ли одно фуэте или 32, пять раз сфальшивил или спел чисто – никто не заметит, и все равно будут хлопать и, главное, при этом мост не разрушится и самолет не упадет – пока.

Человек теряет точную фокусировку и память, которую заменяют смартфоны. Смесь правды, пост-правды, полуправды, лжи, супер-правды, просто вранья, задурманивает голову; так же и с художествами – человек постепенно теряет критерии и ориентиры... расчеловечевание происходит повсеместно и стремительно, толерантность вытеснила профпригодность, а ведь все начиналось с безобидного кураторства, когда профи заменили на любителей.

Напомним: уже вовсю меняют органы человека, теперь уже на чисто искусственные, люди уже живут сейчас с «железными» сердцами, завтра и в мозги залезут, хотя они уже там, наиболее притягательный проект, хотя следует понимать, что даже при небольших изменениях, все кончится катастрофой, начни «улучшать» человеческую природу – попытки делались неоднократно – убери из человека его жадность, зависть, ревность, трусость и тягу к убийствам, то и о Шекспире можно будет забыть, да и обо всей мировой литературе, театре, кино... наконец наступит «рай». Если человечество перейдет на телепатическое общение, зачем тогда органы чувств, глаза, уши... зачем художества?

Уничтожение культуры – первый знак... за ним последует и физическое устранение самого человека.

Конечно, всем надоело брюзжание стариков, вспоминающих о прежних золотых и серебряных веках, но именно это и подтверждает неуклонное сползание вниз, приближение «Рая», что, боюсь, явится тотальным усреднением: наконец наступит всемирные любовь, равенство, братство, не будет богатых, не будет умных, не будет красивых, все смогут себя трансформировать по шаблонам (сейчас уже переделывают семидесятилетних в сорокалетних), все будут здоровыми, жить бесконечно и, главное, сытыми.

Кто мы, откуда мы, куда мы идем, задавал вопрос Гоген: в пропасть, в рай – или рай уже был, надо было только притормозить. Но нас везут в заколоченных вагонах, и нет никакой возможности выскочить, наступает новый глобальный Холокост; или, скажем, нам всем показывают фильм и уклониться от просмотра тоже никак нельзя; или мы все собираем пазлы, общая картинка складывается тем быстрее, чем больше деталей занимают свое правильное место, а значит, и скорость появления финального имиджа, нарисованного на коробке, растет в геометрической прогрессии.

Человек оказался более заинтересованным в продолжении существования и обретении бессмертия, в том, чтобы, наконец, дорваться до Дерева Жизни, чем в поддержании высокой культуры, а может быть, культуры вообще; на подходе новые игры и их создатели, новые персонажи.

Похоже, только Поэты радуются сохранению человека; они же, наивные, верят, что их шедеврам уготована вечность.

Рефрат, март 2017

АЛЕКСАНДР ДАВЫДОВ

ФЕНОМЕН НЕУДАВШЕГОСЯ ПОКОЛЕНИЯ

АЛЕКСАНДР ДАВЫДОВ

ФЕНОМЕН НЕУДАВШЕГОСЯ ПОКОЛЕНИЯ

Много лет у меня на книжной полке стояла фотография с какой-то выставки в Манеже. Год не припомню точно, все-таки не 80-е, чуть позже, но видно, что тогда еще не иссякла до конца радостная, хотя подчас и тревожная, эйфория «перестройки». Посередине я в обнимку с Сережей Шерстюком, с левого края – Лена Майорова, над которой возвышается Игорь Шевелев, известный в ту пору журналист; рядом со мной – моя жена Лена, из-за плеча который выглядывает Алеша Парщиков; правее – еще юный Алеша Туманский, мой помощник по журналу «Комментарии», и тогдашняя жена Парщикова — швейцарская поэтесса Мартина Хюгли. Фотографировал дизайнер Саша Холопов. Все еще довольно молодые, радостные, оживленные, даже дерзкие, будто в предчувствии счастья и бесконечных удач. Веселый был снимок, словно заряженный бодростью. Но постепенно он исполнялся грусти, превращаясь в некрополь, пока я наконец не убрал его с глаз в сумрачный закуток, ящик секретера, где будто в моем подсознании хранится драгоценный ностальгический хлам. Я туда редко заглядываю, поскольку жутковато, как на кладбище, где похоронены родные люди. Страшно, трагически погибла Майорова, прихватив с собой Шерстюка, умершего день в день через 9 месяцев после ее гибели. В Кёльне умер Алеша, увы, к тому времени полузабытый в России. А недавно нелепо и странно погиб Саша Холопов, так и не осуществив свои вдохновенные жизненные мечты. Уже давно куда-то запропал Шевелев. И о Мартине давно нет вестей, – надеюсь, хоть она, иноземка, обрела счастье в благопристойном швейцарском браке. Ведь это радостное предчувствие, в общем-то, обмануло и тех, изображенных на фотографии, кто жив по сю пору.

Всего малая человеческая горстка, но их судьбы будто выраженье общей судьбы несостоявшегося поколения. Несостоявшегося именно как поколение, вне зависимости от чьих-то жизненных удач и творческих свершений. (Имею в виду людей творчества и мысли, о бизнесменах и политиках умолчу, поскольку о них мало знаю, хотя, судя по тому, что все-таки знаю, их путь был не менее тернист, а у многих и катастрофичен.) Речь о «восьмидесятниках» (это выдуманное наименование даже звучит как-то коряво и непривычно), то есть тех писателях, художниках, ученых-гуманитариях, чье творческое созревание выпало на угрюмые и невнятные 70-е и которые даже с некоторой помпой и шиком открылись публике в годы «перестройки», как долгожданная, казалось бы, новизна. О поколении, с невольно затянувшейся молодостью, по годам в ту пору не таком уж юном, слегка потрепанном, больше или меньше уязвленном долгим непризнанием.

Оговорю, что никогда себя не мыслил частью поколения, – из дальнейшего, надеюсь, будет ясно почему. Но существенная сходность, можно сказать, настойчивая перекличка, судеб лучших из моих сверстников – писателей,

художников, гуманитариев, родившихся в большинстве в 50-е (конечно, это очень условная временная граница) – вдруг вызвала желание хотя б для начала примерно, эскизно выявить особенности его общей судьбы; не теоретизируя, наспех пробежать историю поколения лишь на уровне феномена. А субъективность моего взгляда даже не надо и оговаривать: ясное дело, что сужу о нем со своего ракурса, притом, больше как современник, а не соучастник, поскольку по свойствам характера всегда отвергал свою принадлежность к какой-либо среде. Что, правда, вовсе не редкость для моих сверстников. И разумеется, в попытке своих обобщений буду ориентироваться на московский литературной круг, мне наиболее знакомый. Впрочем, моя точка обзора имеет то преимущество, что отвергай – не отвергай, но я был в той или иной мере причастен и к последней волне советского андеграунда, и к среде либерального культурного истеблишмента.

Наиболее талантливые из моих сверстников относились именно к этой, второй уже волне – а может, и третьей, если выделить неудачливых «поздних шестидесятников» вроде смогистов – не такой яркой, определенной и слаженной, как первая со своими безусловными авторитетами вроде, в первую очередь, Бродского, а также Холина, Сапгира, Сосноры, лианозовцев... Эта неофициальная, в широком смысле самиздатовская культура была в некоторой степени перевертышем официальной, то есть достаточно структурированной,

со своей довольно четкой субординацией, и теперь кажется, даже по-своему благополучной. Насчет последнего, признаю, что этот взгляд со стороны может оказаться и не совсем верным: государственное давление на нее не прекращалось, однако с годами делаясь все более ленивым и ненастойчивым. Что же касается читающей и мыслящей публики, не сказать чтобы в ту пору многочисленной, но сплоченной и влиятельной, образовавшей чутко резонирующую среду, то непризнанность официозом воспринималась ею не ущербом, а почетной регалией. Так что лидеры первого поколения андеграунда, подчас страдали от безденежья, но не от безвестности и неуслышанности: знать его персоналии считалось обязательным для интеллектуала.

Следующее поколение было почти беззвучным. Однако в тумане 70-х непризнанным творцам удавалось найти друг друга. Формировались дружеские компании художников, литераторов, музыкантов, философов, иногда пересекающиеся или, по крайней мере, перекликавшиеся, отчасти действительных единомышленников, отчасти собратьев по социальной непригодности, обреченных эпохой, казалось, воцарившейся навеки, на неизбывную маргинальность, даже, выходит, удвоенную: маргиналы среди маргиналов. На официальное признание хотя б в отдаленном будущем всерьез рассчитывали только совсем уж из них отпетые оптимисты, – а может быть, прозорливцы, умевшие видеть дальше поворота. Вряд ли это можно было назвать цельной средой, скорей, ее аморфным зачатком, намеком, что не удивительно в это вязкое, болотное время, исключавшее становление каких-либо новых форм, – а прежние ветшали. Компании все же мало интересовались друг другом, провозглашая каждая собственную исключительность, – иногда столь крикливо, что в этом можно было заподозрить юродствующую горделивость неудачников. Противовесом социальной приниженности становилось упорное самовозвеличивание, как индивидуальное, так и групповое. Впрочем, в каждой из групп и сообществ были действительные авторитеты, свои «гении». Любопытно, что в официальной культуре той поры, как помню, никто не объявлялся гением (иногда назвали Тарковского, Параджанова, Неизвестного, но все они пребывали на последней кромке официоза) даже самыми горячими своими поклонниками и не претендовал на гениальность, по крайней мере, вслух, – подобная претензия, заявленная даже частным образом, выглядела бы полным неприличием, да попросту безумием. Гласная оценка художественных творений наверняка отрезвляла творцов. В неофициальном же мире, с его куда менее принудительной субординацией, «гениев» было множество, хотя и признанных почти исключительно в своем кругу, именно там находивших чуть ни всех своих зрителей, читателей и почитателей. Столь, казалось бы, чуткая воспринимающая среда оставалась глуха к ним. Смутно мелькало несколько имен, как, разве что, слушок, шорох.

Судя по моему опыту общения, да и по собственной молодости, для большинства творческих маргиналов их групповой эскапизм не был сознательной жизненной позицией. Почти каждый пытался так или иначе пристроиться к социуму, занять хотя бы скромнейшее место, гарантирующее официальный статус, – одновременно так или иначе подтверждающее реальность творческих претензий, – в культурной или околокультурной жизни: напечататься, «выставиться», получить удостоверение профкома литераторов или графиков, что исключало

и обвинение в тунеядстве, которого не избежал Бродский. Больше чем на скромнейшее рассчитывать не приходилось в эпоху, когда были отключены все социальные лифты, кроме лишь правительственного. Взбираться на верхние этажи можно было только пехом, пробиваясь сквозь толчею на каждой ступеньке. Не удивительно, что одоление хотя б одной иерархической ступени воспринималось с откровенной гордостью.

Как правило, почет в собственном кругу не искупал социальной приниженности. Надо сказать, что именно в 70-е в нашей прежде почти безбытной стране необычайно возросло уважение к быту. Начало цениться «искусство жизни». Даже в интеллигентной среде вошли в моду раньше презираемые «прохиндеи» – то есть все, кто имел то или иное отношение к распределению любых благ, как материальных, так равно и «духовных», его своекорыстно используя. Дурной процесс? Ну, лично я-то был среди тех, кто это считал деградацией социума и ностальгировал по еще недавнему величаво-безбытному существованию интеллигентской среды, почти целиком обнаженной, вне интерьеров и вообще какого-либо оформления, где и презиралась любая форма, а ценилось лишь «внутреннее», то есть личные качества, в первую очередь – ум, талант, образованность и то, что объединяло всеобъемлющее понятие «порядочность» в качестве обязательной нормы. (Тут возможны многие оговорки, исключения, но в целом так.) Помню, как отплевывался, когда мои друзья и приятели вдруг начали хвастаться своими знакомствами в кругу распределителей вплоть до заведующих алкогольной секцией соседнего гастронома. Однако, надо признать, была в этом и другая сторона: происходила спонтанная деидеологизация общества, что ли, эмансипация индивидов – отречение от всеобщих целей ради приватной жизни. Если раньше престижными считались знакомства с «известными людьми» (писателями, художниками, еще более – артистами и спортсменами), которые будто делились со своими знакомцами хотя б мельчайшей толикой славы, теперь им предпочитались те, что расширяли собственные возможности человека. Таким образом, пусть и патологично, но исподволь укреплялось личное достоинство и автономия личности. Впрочем, это, скорее, к слову, как набросок социального фона той поры.

Был еще верный способ премахнуть сразу несколько иерархических ступеней: если тебя подсадит или, верней, сверху протянет руку некто признанный и авторитетный. Однако авторитетные и признанные, как правило, игнорировали безгласный андеграунд. Даже умнейших и талантливейших из них, тяготившихся застоем, устраивал нисходящий от властных верхов принцип несменяемости элит. В среде либерального истеблишмента будто утвердилось «последнее царство», учрежденное их совершенной правотой. Но дело еще и в том, что культурная элита не признала или, может быть, не узнала в новом андеграунде своих учеников, не ощущала преемственности поколений. Отчасти они были правы: вполне образованное новое поколение, хорошо знавшее историю искусств и литературы и, пусть обрывочно, но все же чуть осведомленное о современной культуре Запада, через голову предшественников часто обращалось к иным традициям – в первую очередь европейского и отечественного авангарда (отчасти вошли в моду и Восток, и христианское богословие, но это вопрос отдельный). Иная уже эстетика молодых ей казалась хулиганским своевольством, какой-то личной дерзостью нахальных сопляков, недостойных даже полемики, учитывая

незначительность их общественного веса. Да к тому же эстетическая, с точки зрения старших, ущербность молодежи предполагалась также этической, поскольку подвергала сомнению незыблемость ими установленной, отчасти и выстраданной, нормы. Таким образом, распалась связь взаимного уважения меж двумя поколениями: только еще вызревавшего и уже терявшего интеллектуальный и творческий напор, замирая в своем этико-эстетическом совершенстве. Нисколь не хочу принизить старших – шестидесятникам выпала грандиозная задача расчистить завалы идеологического морока и государственной лжи, пусть лишь для того, чтоб объявить: дважды два четыре. Ее выполнив, они будто надорвались и увяли или, кто-то говорил, забронзовели. Но ведь мы стояли на их плечах, с трудом балансируя.

Что прервался, толком и не начавшись, диалог поколений, возможно, больше повредило старшим, чем младшим. Некоторые из младших пытались в него вступить, рассчитывая на понимание и поддержку, однако в большинстве проявляя твердость, не поступаясь эстетическими принципами, что воспринималось хамством и вызовом. Шансов быть услышанными у них практически не было. Культурная элита предпочитала обреченным на маргиналитет двоечникам благонравных отличников, накрепко усвоивших ее уроки, потому имевших социальные перспективы даже в то глухое время. Конечно, среди них были и вовсе не бездарные люди, но, разумеется, не им было освежить постепенно выдыхавшееся шестидесятничество, уж не говоря о том, чтобы ему противопоставить эстетические альтернативы.

В сокровенные, так еще и не разъясненные семидесятые важнейшее совершалось тайно, неким глухим образом, вне слов и понятий. Человек шестидесятых, скорей не познанный, а созданный (отчасти вымышленный) тогдашней литературой, социальный, в основе гуманный, лишь, по мнению либералов, пригнетенный патологическим состоянием общества, с умопостигаемыми пороками, как-то нечувствительно растворился, сошел на нет в туманной хмари следующего десятилетия, казалось, поглотившей и социологию, и политику. Нет, все-таки вовремя Виктор Ерофеев напомнил, что «люди суки позорные», что послужило культурному истеблишменту самым зримым свидетельством аморализма тех из младшего поколения, кто словно отрекся от преемственности, – тут сошлись и либералы, и консерваторы. Понятное дело, что в формуле Ерофеева присутствовал эпатаж и полемический задор. Однако не стоило от нее отмахиваться во избежание многих разочарований при попытке реформировать страну в широком смысле рациональными методами. Как мы знаем, в расхристанном социуме изо всех щелей выперли суки позорные, а некоторые их обнаружили и в собственной душе, где они прежде помалкивали, а теперь, как стая демонов, с гиком вырвались на волю.

В 70-е, растянувшиеся еще на полдесятилетия, формировался новый человек, еще зыбкий, непознанный, не схваченный понятиями, и в творчестве андеграунда (литературного, художественного, музыкального) впервые прозвучал его голос. Неприятный, надо признать, вовсе не мелодичный, от которого хотелось заткнуть уши. Картины, литературу затаившегося поколения населили какие-то кособокие уроды, именно что позорные существа, до того будто прятавшиеся в темных щелях, избегая ровного света устоявшейся, хоть уже и подгнивающей цивилизации. И будто от их же имени подпольные рокеры выкрикивали свои

В Амстердаме, Александр Давыдов, Андрей Тавров, Вадим Месяц

страстные проклятия всему дневному миру – их-то голос как раз резонировал в немногочисленной, но активной, подчас и буйной среде их поклонников. Удивительно ли, что для старших это было поколением разрушителей?

И вот наконец пришло время, когда оно, это «задержанное» поколение, явилось, если не миру, так стране. Теперь вслух прозвучали имена. По правде, не столь уж громко: если взять литературу, то общество времен «перестройки» было куда больше увлечено открытием утаенной русской классики (Серебряный век, зарубежье, диссидентство) или же политическим прямосказанием, извлеченным из загашников уже известных и прежде писателей, чем аполитичным андеграундом. Он и в эти годы находился не в центре внимания читающей публики, а все же где-то сбоку. Однако в сравнении с еще недавней безгласностью его резонанс в высококультурной среде, жаждущей новизны, мог показаться оглушительным. Стилистические новации воспринимались родом также и политического протеста.

Знаменитый аукцион «Сотбис» подтвердил на международном уровне материальную, а значит, выходит, и эстетическую, ценность советских «художников-нонконформистов», включая молодых (в ту пору, как никогда раньше, обсуждалась проблема «конвертируемости» отечественного искусства). Из полулегальных студий возникали новые театры. Эффектно выломился из подполья российский рок, еще не укрощенный, дикий, мощный по-своему. Может быть, это была на первых порах самая яркая и выразительная презентация «нового искусства», при том, что еще недавно рок для продвинутой

интеллигенции был если искусством, то третьестепенным, почти гопническим. Прошло несколько лет, и он помягчал. Страстные выкрики немного отъевшихся рокеров разных возрастов (что им не в упрек) в адрес «официоза» типа: «Я вас ненавижу, вы мне жить не даете, гады!» – уже не звучали с прежней убедительностью.

Именно в эту пору, казалось, из разрозненных групп начала формироваться новая творческая среда, чему я не только свидетель, но был и участником. Эта фотография, с которой начал свои заметки, весьма точно выражает настроение совсем недавних маргиналов-неудачников, теперь стяжавших первый успех. Была настоящая эйфория: распадавшийся социум избавлялся не только от «идеологического гнета», но, казалось, и вовсе от унылых тенет причинности, тем распахивая пространство для любых фантазий. И впрямь, делались невероятные карьеры, последние вдруг становились первыми, безвестные знаменитостями.

Диссиденты и эмигранты на время стали кумирами общественности. Притом авторитет прежнего либерального истеблишмента поначалу еще более укрепился. Некоторые из них стали идеологами обновленья страны, увы, не представляя реально ни субъекта, ни объекта задуманных перемен. Тут, не вдаваясь в подробности, коротко скажу, что расчихвостила все их благие намерения та сама «сука позорная», о которой не хотели ведать, многоликая, увертливая и жестокая. Однако теперь старшие обратили внимание на поймавших кураж неофитов. Застоявшееся время словно рвануло вскачь, отменив вековечность элит. Старшие находились на пике признания, но, казалось, наступает бойкое, слаженное поколение, от которого уже не отмахнешься. Нет, лично у меня не было ощущения хоть как-то начавшегося диалога, но кое-кто из старших был непрочь взять под свой патронаж наиболее перспективных «новичков». По крайней мере, и устно, и печатно стали о них отзываться почти без прежнего раздражения. Завязывалось личное общение младших со старшими, но, окрыленная неожиданным успехом, не столь уж юная молодежь теперь не слишком-то искала покровительства. Охотно его принимала в ранние годы перестройки, но смотрела в будущее, которое виделось блистательным. Предполагалось, что эта почтенная, но уже замшелая элита сходит со сцены – наконец-то наступает их время. Конечно, кому как, но, знаю, многим из молодых свое будущее виделось в том же самом «забронзовевшем» почете, как то было у прошлого поколения. Они в этом видели историческую справедливость.

В ту пору мне довелось не раз бывать в больших, уже давно или только недавно стусовавшихся компаниях «новых» писателей – а иногда и сборных, вместе с художниками. Они даже на глаз не выглядели прочными, столь велико было самоупоение каждого (себя тут не выделяю). Прежде сплоченные неудачами, они уже начинали распадаться, может, отчасти и потому, что несли память о прежней маргинальности их участников. Это затрагивало и личные связи: многие давние дружбы стали тяготить, как ненужная обуза на пути к славе. Вышло так, что, едва сплотившись, новая творческая среда стала разваливаться. Может быть, это и естественно для асоциального, в отличие от шестидесятников, поколения горделивых одиночек, в основном от безысходности до поры державшихся вместе. Если старшим в какой то момент почудился совместный напор молодых, то они вскоре убедились, что те для них безопасны. Когда дым победных фейерверков рассеялся, в открытом для мало-мальски широкой публики

культурном поле обнаружились те же шестидесятники, понятные, душевные и разумные. Надо сказать, что и Запад, первоначально проявив некоторый интерес, быстро охладел к российской «новой волне», включая наших философов и культурологов, которым не удалось полноценно включиться в международный контекст, как и эта «волна» потеряла интерес к Западу. Разумеется, не имею в виду туда перебравшихся, о которых у меня недостаточно сведений для каких-либо обобщений.

Сейчас трудно определить точные даты, но где-то к середине 90-х новое поколение будто развоплотилось. Кроме считанных удачников вновь оказалось вытесненным в маргиналитет. «Вытесненным» – верное ли слово? Ведь на этот раз не чьим-то насилием или же злой волей. Они, в конечном итоге, попросту были не поняты и не приняты уже изрядно поредевшей культурной средой. Это не удивительно: ведь и привыкли обращаться лишь к немногим. Но заворожить публику, переупрямить, заставить принять себя, как то, помним, получилось у европейского авангарда, не хватило силенок и той же сплоченности. Звучали какие-то мутные для тех, кто еще не потерял вкус к искусствам и литературе, термины: концептуализм, постмодернизм, еще глуше – метаметафоризм (метареализм), но, скорей, в качестве слов-страшилок, подразумевавших нечто деструктивное, невнятное, даже глумливое. На них с интересом реагировала разве что часть образованной молодежи, не исключено, лучшая, но малочисленная, и в общем тоже маргинальная. Не знаю, может, это и нормально: ведь и во всем мире давно миновали эпохи властителей дум и учителей вкуса (в Европе даже и сам талант считается чем-то неприлично авторитарным), а непопсовое искусство теперь, возможно, навсегда останется лакомством кучки высоколобых гурманов. Надо сказать, что и бывшие «отличники», прилежные эпигоны шестидесятничества, тут оказались не более удачливы.

Теперь наше поколение дожило до седин, однако отнюдь не «благоуханных» (определение Гиппиус), а иногда напоминающих нечесаные патлы. Останется ли от него какой-либо внятный образ, будет ли оно маркировано обобщающим термином? Те же концептуализм, постмодернизм? Я сам первый счел бы это несправедливым, никогда не имея особой симпатии ни к тому, ни к другому, как и многие из моих сверстников, – а некоторые почти ненавидели. Однако признаюсь, что теперь, задним числом, испытываю, коль не симпатию, то уважение к этим уже почившим, но и впрямь, самым ярким и звонким культурным явлениям блистательных, фантастических и страшных 90-х. Как ни отбрыкивайся, все наше поколение пребывало в силовом поле концептуализма-постмодернизма (мало кто умел их различить), вольно или невольно вступая с ним в диалог. Оговорюсь, что он умер как новость, как мейнстрим самых продвинутых, но еще долго будут звучать его отголоски в литературе и самых различных искусствах.

Моя попытка с несколькими в той или иной мере единомышленниками обозначить и даже наименовать существующий в поколении противоток постмодернизму пока не нашла громкого отклика, но поколение уже отходит в большое время, покидая суетную современность. А там, где все по большому счету, неузнанность и непризнанность уже не дефект, а особенность его судьбы.

Перечитал написанное. Грустно как-то получилось. А ведь сколько в той общей жизни было хорошего: сотворчество, дружба, болтовня на кухнях обо всем на

свете, лихие пирушки, бывало, с дружескими мордобоями. Даже о них приятно вспомнить.

К тому же себе показался подчас придирчивым и сварливым, тогда как просто славу готов пропеть этому замечательно талантливому сокровенному поколению одиноких творцов с особой, драматичной судьбой, которому – благо! – жизнь не позволила забронзоветь. Не утверждаю, что его судьба уникальна. Всему имелись прецеденты. Бывал уже в истории «сокрытый» культурный мейнстрим, провороненный современниками. Но это вовсе не реквием, не отходная моему поколению. Его история не завершилась, еще способна преподнести любые сюрпризы. Сколько уж раз и на нашей памяти все переиначивала мудрая, лукавая, иногда беспощадная жизнь.

СОФИЯ ГУБАЙДУЛИНА / ИГОРЬ ГАНИКОВСКИЙ

«МУЗЫКА ЕСТЬ УСЛЫШАННОЕ И РЕАЛИЗОВАННОЕ ЗВУЧАНИЕ МИРА»

«МУЗЫКА ЕСТЬ УСЛЫШАННОЕ И РЕАЛИЗОВАННОЕ ЗВУЧАНИЕ МИРА»

БЕСЕДА СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ С ИГОРЕМ ГАНИКОВСКИМ: 24.06.2007

Я предложил опубликовать в номере эту мою давнюю, но раньше не публиковавшуюся беседу с Губайдуллиной, чтобы скорректировать утверждение главного редактора о том, что диалог между двумя российскими творческими поколениями решительно не состоялся. Давыдов не возражал[1].

Игорь Ганиковский

И. Г. Когда я рассматриваю Ваши партитуры, то часто вижу те или иные графические элементы в них. Конечно, это характерно для современной музыки, но все же, что для вас означают треугольники, квадраты, спирали, кресты?
С. Г. Вообще, для меня очень важно движение руки, особенно вначале, когда работаешь над замыслом – рисунки помогают. Но особенно важно для меня изображение креста.
И. Г. Просто мне казалось, что под этим скрыто не то чтобы стремление визуализировать музыку, но желание нащупать фундамент, конструкцию, на которую можно было бы опереться, например, математику...
С. Г. Математика, конечно, существует, правда, скорее, арифметика. Мне кажется, что я нахожусь в процессе выработки техники, которая могла бы противостоять интуиции. Дело в том, что современное состояние музыки таково, что в работе композиторов чувствуется слишком много свободы, а я, наоборот, все время ищу закономерности, которые бы меня ограничивали, но при этом я пытаюсь нащупать такие ограничения, которые не мешали бы моей интуиции. И такая задача всегда ставится. Иногда решается, иногда нет – и в этом драма моей работы.
И. Г. Я это очень хорошо понимаю. По молодости мы все стремимся «выражать себя», а с опытом убеждаемся, что под частным таится нечто общее, то, что диктуется более высоким миром, и это-то и важно... И устанавливая ограничения, мы отсекаем случайное.

И еще, может быть, к этому. Я помню наш давнишний разговор, наверное, уже лет 25 назад, еще в Москве, когда я писал Ваш портрет. Вы сказали, что у вас есть свойство, всегда – часто или иногда, – когда Вы слышите незнакомую музыку, продолжать с какого-то момента за композитора.
С. Г. Да, Игорь, это часто бывает, и не только со мной, я и от других композиторов слышала такое, иногда возникает странное ощущение, вот слушаешь чужую музыку и невольно продолжаешь в таком же роде, включается игра воображения...
И. Г. А можно ли так сказать, что все как бы уже написано? У разных людей –

1 См. в этом номере публикацию А. Давыдова (Ред.)

Партитура Софии Губайдулиной

разные интуиции: один видит будущее, другой прошлое, Вы – слышите музыку... Просто у некоторых людей есть способности проникать в пространства, где все это уже есть.

С. Г. Я не знаю, у меня лично нет такого ощущения, что все уже написано. Мне кажется, что как раз мы находимся в пути к тому, чтобы услышать универсум, услышать Мир, ведь его звучание бесконечно и вечно, но оно как форма является музыкальным произведением, и к этому идет дорога – и мы вечные странники на этом пути... Но у меня нет такого, что Вы сейчас сформулировали, что все уже написано и надо только прислушаться... Я помню, у Альфреда (композитор Альфред Шнитке – И. Г.) было такое мнение, он мне об этом говорил, что ему кажется: все уже написано и нужно только внимательно, внимательно прослушать и потом записать. У каждого могут быть свои ощущения.

И. Г. Тут я наверняка ближе к Альфреду. Для меня было бы очень странно подумать, что Тот, кто создал этот Мир и нас в нем, может не знать что-то. Мне представляется, что все наши «фантазии» – это не продукт человеческого мозга или сердца, а все как бы в определенное время «сваливается» сверху, и есть люди, которые улавливают эту информацию быстрее, чище и глубже. Ведь обратите внимание: большинство самых, казалось бы, безумных фантазий уже осуществилось или осуществляется. Наверное, даже Жюль Верн не мог себе

представить сегодняшних бесшумных атомных подводных лодок.

Кстати, у меня есть серия графических работ, посвященных Вам, которая называется «Рождение музыки». Вы помните? Лист с некой информацией, нотами, покрыт полупрозрачной калькой, и то, что под ней, выглядит смутно и загадочно. В кальке есть окошки, и когда мы их отворачиваем, то все, что было скрыто, проявляется и становится понятным и ясным. Я считаю, что наша задача и состоит в открывании этих окошек: чем больше окошек мы откроем, тем скорее поймем Основной Текст. И все человечество участвует в этом процессе. Похоже на игру в паззлы.

С. Г. Может быть, и так.

И. Г. Соня, хотелось бы узнать Ваше отношение к цвету и цветомузыке, Вы же сами использовали эти приемы?

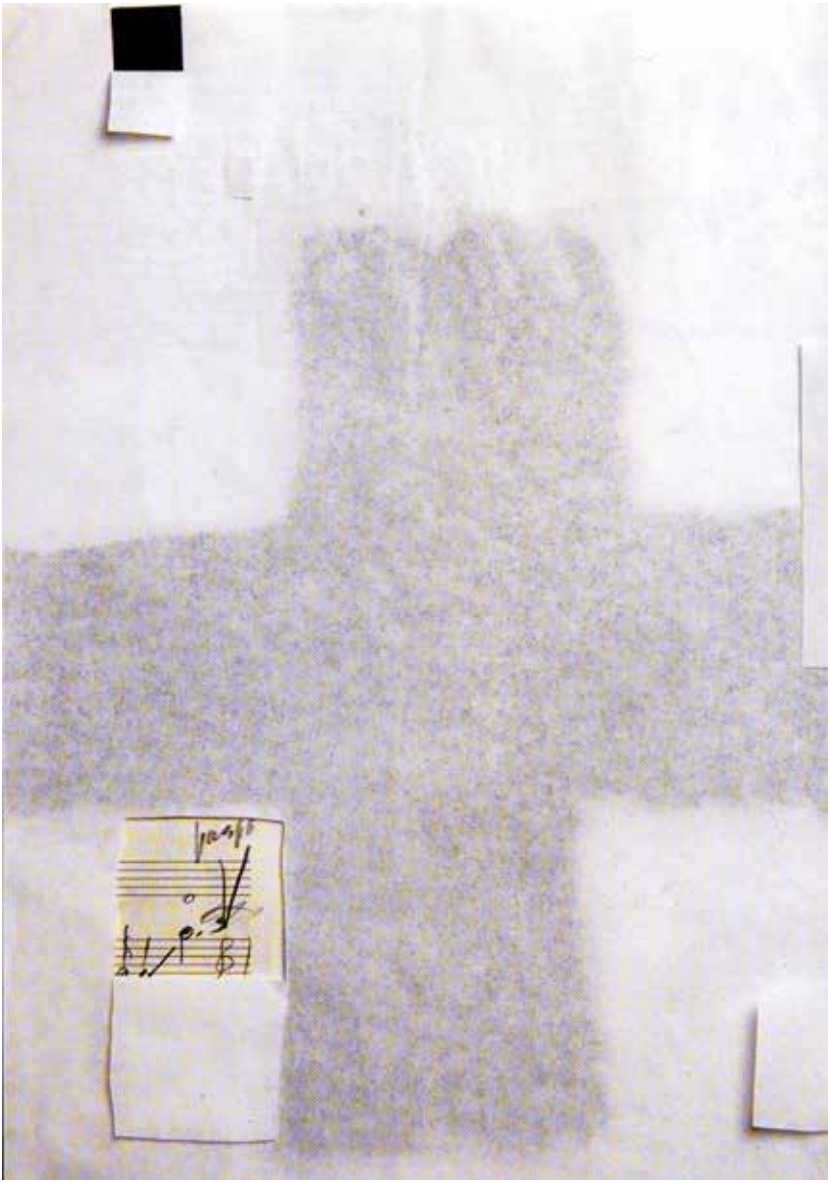
С. Г. Это было привлекательно, и я пыталась сама сделать что-то в этом направлении. Но с тех пор как цвет и свет стали играть все большую роль в популярной музыке, дискотеках, я пересмотрела свое отношение. Цветовое и световое стало превалировать над слуховым ощущением. Я иногда ввожу в свои произведения некоторые театральные моменты, не чуждаюсь этого, но со временем стала относиться к этому как к некому, с чем нельзя работать серьезно. Я ведь работаю с числами. У меня был опыт в «Аллилуйе», но потом я разочаровалась в этом, и особенно после того, когда я услышала «Прометея» Скрябина с очень хорошим цветовым аппаратом, и знаете, как это затемнило музыку и как отодвинуло ее на роль сопровождения, а не сущности? Ярчайшая музыка Скрябина стала довольно тусклой, и я поняла, что музыка не может соперничать с визуальным рядом – ее надо охранять.

И. Г. Ведь визуальное составляет чуть ли не 70 процентов от всех человеческих ощущений.

С. Г. Совершенно верно! И смотрите, как сейчас культура пытается это использовать. Получается дисбаланс. Сейчас вообще происходит перекос между серьезной и популярной музыкой – наверное, то же самое – и с серьезной живописью, серьезной поэзией... Они стоят на грани исчезновения. И нужно признать, что популярное и серьезное искусство выполняют абсолютно разные задачи, у одного задача – развлечь, а другое пытается развить сосредоточенность, и это две противоположные задачи. Вы можете представить себе человечество, которое имеет тенденцию в себе именно уничтожения практики сосредоточения, которая и сделала человека человеком? Я не отрицаю популярного искусства, но должна же существовать и практика серьезного отношения тоже! Это просто страшно, когда человек теряет момент сосредоточенности. И это уже становится заметным. Например, в Германии: если 20 лет назад мы встречали немцев очень собранных и внимательных, то сейчас встречаем все больше немцев, которые не могут сосредоточиться.

И. Г. Да я согласен, концентрация или сосредоточение – это то, что становится совершенно чуждым и даже противоположным ментальным привычкам современного Запада, где все стремится лишь к рассеянию, скольжению и постоянному изменению. Только сильное восприятие может быть правильным.

С.Г. Вообще, отношение к культуре как к чему-то второстепенному – это характерно, пожалуй, сейчас для любых цивилизованных стран. Сейчас мне приходится сталкиваться с людьми очень цивилизованными, но уже



Игорь Ганиковский «Рождение музыки», прозрачная бумага,30х40, 1990

некультурными. Так что благополучные страны платят сейчас за свой технический и технологический прогресс потерей серьезной культуры: все требует платы.
И.Г. Но надо все-таки признать, что этот процесс идет постепенно...
С. Г. Но может случиться и скачок.
И. Г. У меня, правда, существует другая теория, связанная с взаимоотношением двух культур. Что касается серьезного искусства, то мне кажется, что его роль всегда одна – и неизменна: напоминать человечеству о том, что Бог существует, и постепенно открывать его качества, разъясняя, что наш мир, в котором мы все пребываем, лишь первая ширма. Популярная культура, по-моему, имеет другие задачи: не только развлекать, а скорее заслонять, скрывать реальный мир, еще более насыщать наш мир иллюзиями. С другой стороны, именно популярная культура отражает реальное состояние человечества, так как именно она связана с миром потребления и миром копий. Что на зеркало пенять, коли рожа крива. Другую важнейшую задачу поп-культуры я вижу в том, чтобы готовить человечество к переменам: если завтра мир наполнится клонами или роботами, то люди уже в принципе готовы к этому... Мир сейчас имеет тенденцию к перемешиванию, человек какой уже раз строит Вавилонскую башню – результат известен. И, конечно, эта тенденция захватывает и искусство, особенно это видно на примере визуальных искусств, которые всегда идут чуть впереди, поп-культура пытается не устранить, а, пожалуй, поглотить серьезную культуру, мы движемся к новому синкретизму, но на другом витке. В визуальных искусствах уже трудно понять, что есть что.

У меня еще вопрос: я помню, что два самых важных для Вас композитора – это Бах и Веберн. Вы любите Веберна за что: за его концентрацию, за минимализм?
С. Г. Веберна я люблю за его чистоту конструктивного мышления. Бах же для меня, конечно же, выдающаяся фигура в истории музыки, у него как раз и сочетается сильное конструктивное и структурное мышление и огненная субстанция спонтанности, интуитивная работа. Все-таки самым важным композитором для меня является Бах, но для меня так же важен и Мессиан, Шёнберг, Вагнер, Монтеверди или Джезуальдо...
И. Г. А что вы можете сказать о современных немецких и русских композиторах?
С. Г. Тут тоже есть интересные имена: Хелман Ляхенман, Карлхайнц Штокхаузен. Его молодость была очень важна для меня, ранние работы очень серьезные и хорошие...
И. Г. И последнее, что хотел у вас спросить, сумел ли Петя (Петр Мещанинов, дирижер, исполнитель, теоретик музыки, муж Софии Губайдулиной – И. Г.) завершить книгу, над которой работал всю свою жизнь?
С. Г. К несчастью, нет. Это фундаментальное исследование, очень глубокое, он пытался в нем достичь снежных вершин, он очень хорошо работал... Буквально перед смертью он мне говорил, что теперь осталось только записать... Но не записал. Осталось, конечно, много материалов в компьютере, числа, матрицы...
И. Г. Можно ли найти человека, который мог бы все это обработать?
С. Г. К сожалению, нет такого человека на свете – второго такого исследователя не может быть... Вы не представляете пропасть, которая отделяла Петю от любого самого продвинутого теоретика сейчас. Мне представляется, может быть, более правильным собрать все материалы и поместить их в фонд Пауля Захера,

Игорь Ганиковский «Рождение музыки», прозрачная бумага,30х40, 1990

София Губайдулина и Игорь Ганиковский, Дорнах Швейцария, 2003

до востребования. Просто я боюсь, что даже очень серьезные теоретики могут в этом запутаться... Например, у него есть целые папки с названиями «Операторы» или «Матрицы», об этом никто и не слышал, а ведь за этим стоит очень важное для музыки.

И. Г. Убежден, что не только для музыки. Существуют общие законы: и музыка, и наука – все связано...

С. Г. Вообще это очередная трагедия русской культуры... Не удается русским дойти до конца...

И. Г. У меня иногда бывает ощущение, что кто-то тебя не пускает. На тебя набрасывается непонятно откуда взявшийся страх, когда стоишь перед новой «дверью», не знаешь, что за ней – свет или кромешная тьма. Может быть, и Петя приблизился к слишком важной «двери»... Люди порой – наверное, правильнее сказать, часто – наказываются, когда хотят узнать что-то, чему еще не пришло время войти в наш мир.

МИХАИЛ ЭПШТЕЙН

1980-Е. К ИСТОРИИ НОВОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ВОЛНЫ И ЕЕ КРИТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

МИХАИЛ ЭПШТЕЙН

1980-Е. К ИСТОРИИ НОВОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ВОЛНЫ И ЕЕ КРИТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

В 20-м веке поэзия трижды оказывалась вестницей больших исторических перемен и создавала для них образное поле и ритмический резонанс. Сначала – в поэзии Серебряного века, предвосхитившей то землетрясение и звездотрясение, которое потом стало называться «революцией». Затем – в 1950-1960-е гг., когда поэзия лучше всего выразила сущность «оттепели» и ее духовные возможности, которые по большей части не воплотились ни в чем, кроме стихов и песен. Наконец, в 1980-е годы, когда поэзия вобрала в себя рефлективно-иронический взгляд на всю уходящую советскую эпоху и вместе с тем обозначила новые горизонты сложного, постмодерного мышления, соединяющего в себе культурно-ассоциативный и научно-терминологический энциклопедизм.

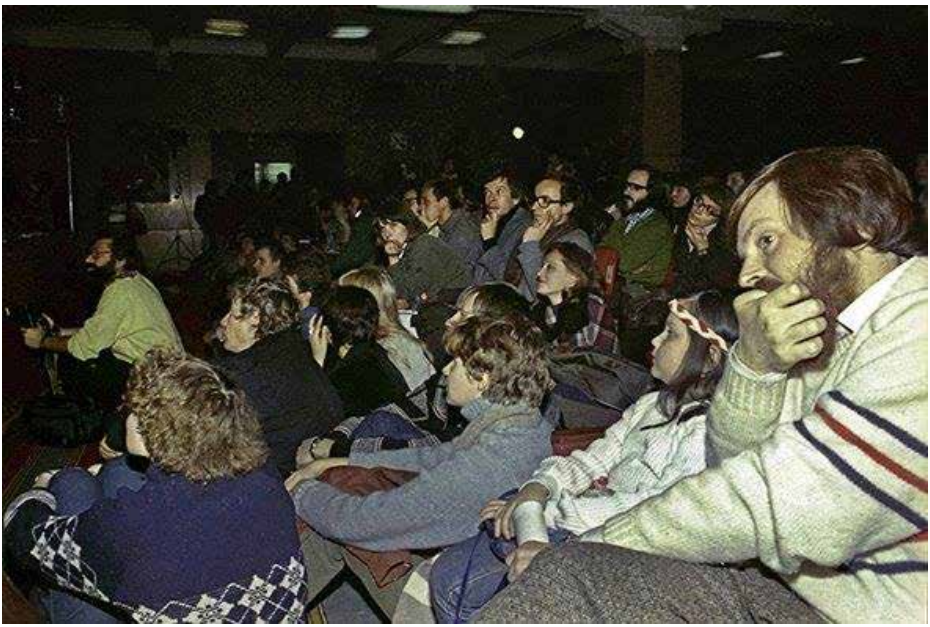
У московской поэзии, рамками которой я ограничиваю себя, в 1980-е гг. было три центра силы, к которым так или иначе тяготели те поэты, которые откликались на зов или по крайней мере на шум времени.

Наиболее традиционная среди них – группа «Московское время», куда входили Александр Сопровский, Евгений Бунимович, Бахыт Кенжеев, Сергей Гандлевский. Это была исповедальная лирика, сочетавшая иронию, ностальгию, публицистичность, бытопись, эмоциональную обнаженность и интеллектуальную сдержанность, взывавшая к прямому сопереживанию и сохранявшая неизменной каноническую позицию лирического «я».

Второй центр, получивший название метареализма, притягивал наибольшее разнообразие поэтических дарований. Исходно, в начале 1980-х, говоря о метареализме, я имел в виду творчество Ольги Седаковой, Ивана Жданова, Алексея Парщикова, Александра Еременко, но этот круг непрестанно расширялся, вбирая все новых поэтов: Юрия Арабова, Владимира Аристова, Илью Кутика, Татьяну Щербину и др. Метареализм – это реализм многих реальностей, многих эпох, стилей, культур, ассоциативных пластов, которые обнаруживают взаимопричастность в системе многомерных образов.

Наконец, концептуализм имел наиболее очерченное ядро: московскую «ному», куда из поэтов входили первоначально Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн, Всеволод Некрасов, а впоследствии – Тимур Кибиров и Михаил Сухотин. Концептуализм – поэзия понятий и знаков, отвлеченных от означаемых и демонстрирующих пустотность того предметного или идейного мира, который они вроде бы призваны отражать.

Между этими тремя направлениями установились достаточно напряженные, порой конфликтные отношения, которые, как правило, выражались в корректной, даже изысканной форме взаимных филологических комментариев. Казалось бы, «Московское время» и «Московская нома» должны были бы наиболее резко противостоять друг другу по линии традиционности/экспериментальности. Но между ними складывались скорее компромиссные



Чтение стихов, 80е

Михаил Эпштейн, Дмитрий Пригов, Владимир Друк

и симбиотические отношения. Так, в конце 1980-х создается смешанная группа концептуалистов и традиционалистов в составе Л. Рубинштейна, Д. Пригова, М. Айзенберга, Т. Кибирова, Д. Новикова, В. Коваля, В. Санчука, М. Сухотина и С. Гандлевского. Точнее, было несколько «плавающих» групп, носивших разные имена: «Альманах», «Задушевная беседа», «Живой уголок». В таком полуподвижном составе они выпустили литературно-художественный альманах «Личное дело №» и разъезжали по стране с концертами. При всей стилевой разнице их объединяла публицистичность, обращенность к времени, к политике, к запросам социальной аудитории, игра со знаками разных идеологий. Выяснилось, что «задушевная» лирика и «концептуальная» поэзия, условно говоря, Гандлевского и Пригова, легко дополняют и оттеняют друг друга, поскольку исходят из «образа поэта», искреннего или симулятивного – но сама эта граница была мерцающей. Можно было чуть заострить и остранить лирический жест, приписать его чуждому герою-маске – или заново вобрать в себя, осентименталить. Отсюда и понятия «мерцающая эстетика» у Пригова или «критический сентиментализм» у Гандлевского.

У метареалистов, напротив, над лирическим «я» вставало некое досознательное или сверхсознательное «оно». Метареализм был гораздо сложнее для понимания, подлежал расшифровке, многослойной интерпретации, подчас с использованием словарей и энциклопедий. Метареалистов трудно было представить выступающими на сценических площадках, в парках или кафе – скорее, в университетских аудиториях или в частных квартирах, студиях. Метареалисты глубже чувствовали свою связь со сверхвременным, с историей культуры, с религиозно-мифологическими архетипами, с научно-технической терминологией и метафорикой.

В этих заметках я хотел бы как можно точнее – фактологически и хронологически – воспроизвести этапы становления новой поэзии, ее теоретического осмысления и общественного восприятия в 1980-е. Разумеется, я могу судить об этом только на основе личного опыта и участия в этом процессе.

Первый вечер-диспут новой поэзии, если не ошибаюсь, произошел в 1980 г. в Центральном доме работников искусств. Член правления ЦДРИ, Владимир Наумович Тихвинский, сначала писатель-юморист (автор многих райкинских миниатюр), затем серьезный прозаик, поддерживал молодые дарования и старался устраивать им вечера под эгидой солидного творческого клуба. Я познакомился с Тихвинским в 1979 г.; в мае 1980-го по его инициативе в ЦДРИ прошел мой творческий вечер под рубрикой «Молодой критик». Следующее событие решили посвятить критическому обсуждению молодой поэзии.

На первом вечере-диспуте основная интрига разыгралась между «новыми» поэтами, в числе которых выступали А. Парщиков, И. Жданов и А. Еременко, и «традиционной» поэзией, которую представляла группа «Московское время»: Е. Бунимович, А. Сопровский, Б. Кенжеев (может быть, С. Гандлевский). С Парщиковым я познакомился еще в 1976 г., как и с Еременко и с Ждановым. Позже – с Сопровским и Бунимовичем, с которым мы составляли план вечера. Мне пришлось выступать одновременно в двух ролях: ведущего – и теоретика «новой волны», что, кажется, вызвало нарекания некоторых слушателей за то, что я «подыгрываю» новаторской группе, хотя в смысле регламента и структуры вечера все было поровну. Зал был набит, но очередь все еще вилась к ЦДРИ от

здания КГБ на Лубянке (располагались они по соседству).

В 1982 г. вышел сборник Ивана Жданова «Портрет» (М., Современник, 1982) – первая книга «новой волны», намного опередившая все остальные. Вскоре после этого вышел сборник Марины Кудимовой «Перечень причин», и я написал для «Нового мира» рецензию на эти две книги, которую Виктор Исаакович Камянов назвал насмешливо «двуспальной» и принял на уровне отдела критики – но в журнал она так и не пошла. Тем не менее, уже возник некий задел: две книги, две точки, через которые можно было провести линию, тенденцию. Так родился мой первый манифест «Самосознание культуры». Я утверждал, что новая поэзия удваивает знаки и коды самой культуры в акте ее самосознания и этим отличается от поэтических поколений 1950-х – 1970-х, которые осваивали вширь миры личности, общества и природы. Впервые мне удалось пробить этот материал в сокращенном виде под названием «Ключевое слово – культура» в «Московском комсомольце» (1984, 3 августа, с. 4), благодаря помощи поэта и редактора Александра Аронова, который курировал отдел поэзии в этой газете.

Между тем на поверхность начинал выходить и другой поэтический слой – концептуальный. В 1979 г. Б. Гройс опубликовал в парижском журнале «А – Я» статью «Московский романтический концептуализм», в основном посвященную изобразительному искусству (И. Чуйков, Ф. Инфанте), акционизму (группа «Коллективные действия»), а также текстам Л. Рубинштейна. Эпитет «романтический» быстро забылся, но то, что Гройс назначил эту генерацию московских художников и поэтов в наследники западного визуального концептуализма 1960-х гг. (Р. Раушенберг, Ив Клейн, Дж. Кошут), – это запомнилось и осталось.

С Д. Приговым я был знаком еще с середины 1970-х гг., слушал чтение его концептуальных стихов в мастерской, которую он делил со скульптором Б. К. Орловым. Помню знаменитое «Но пасаран!», которое Пригов читал, убыстряя и угромчая это единственное слово-выклик без перерыва на протяжении минут сорока, доводя до изнеможения и чуть ли не обморока некоторых слушателей (некоторые просто убегали из мастерской). Однако только в 1983 г. эта концептуальная поэзия вышла из подполья, и, если не ошибаюсь, первый официальный ее вечер, на котором выступали Д. Пригов и Л. Рубинштейн, прошел под эгидой новосозданного московского Центра по организации творческого досуга молодежи, которым руководила Ольга Свиблова (располагался неподалеку от ЦДЛ). То, что тексты-концепты стали называться поэзией, а не как-то иначе, было в основном продиктовано рубрикацией тогдашней официальной культуры: только в качестве «поэзии» они могли как-то публично прозвучать. Помню, что публика уходила с первого вечера, громко выражая свое несогласие тратить время на словесную чепуху, которую почему-то называют поэзией.

Термин «метареализм» я стал употреблять с конца 1982 – начала 1983 гг., предложив его как альтернативу еще одному художественному движению той

Илья Кутик, Алексей Парщиков, Михаил Эпштейн, Владимир Салимон, Игорь Иртеньев, Дмитрий Пригов, Нина Искренко, Евгений Бунимович

В мастерской у Евгения Дыбского: Евгений Дыбский, Владимир Аристов, Римма Шерман, Алексей Парщиков, Александр Еременко, Михаил Эпштейн, Захар Шерман, Владимир Салимон

поры – гиперреализму, в котором видную роль играл друг Парщикова – художник Сергей Шерстюк. Вот моя дневниковая запись о том, какие термины тогда вступили в борьбу за честь обозначить новое поэтическое движение.

21 апреля 1983
«Вечер гиперреалистов на Кузнецком мосту, потом с Парщиковым, Олей (Свибловой), Юккой (Маллиненом)[1], (Володей) Сулягиным и Сергиевским в кафе "Космос". Как лучше наименовать новое течение в поэзии и сопоставить с концептуализмом? Моя теория была очень хорошо принята, а вокруг названия разгорелся спор. Метареализм или эйдетизм. Оба предложены мною, но мне больше нравится первое, а Оле второе. Еще: нонидеализм, идентизм, объективизм».

8 июня 1983 г. в ЦДРИ состоялся новый, гораздо более масштабный диспут о поэтических движениях, на этот раз уже не о «новых» и «старых», а о двух новых – концептуализме и метареализме. Кажется, это был вообще первый диспут после 1920-х годов, когда открыто провозглашались новые идейно-культурные «измы», не входившие в обязательный марксистский набор. Вечер вел В. Н. Тихвинский. Я зачитал «Тезисы о метареализме и концептуализме», где попытался определить их как два противоположных и вместе с тем дополнительных движения в современной поэзии и культуре. Затем со стороны метареалистов выступали Ольга Седакова, Алексей Парщиков, Ольга Свиблова, а со стороны концептуалистов – Дмитрий Пригов, Андрей Монастырский, Свен Гундлах. Старшее поколение, в равной степени скептичное в отношении обоих «измов», было представлено Самарием Великовским, Виктором Камяновым, Александром Ароновым. Хочу подчеркнуть, что на этом вечере почти не было поэтических чтений – едва ли не впервые под официальной крышей шел открытый теоретический спор о новых направлениях в культуре. Если на первом вечере 1980 г. в зале господствовала сама поэзия: напряженное, неофитское, даже чуть-чуть экзальтированное ожидание нового слова, – то вечер 1983 г. воспринимался прежде всего как битва умов, как опыт критической рефлексии и интеллектуальной проекции будущего.

После этого вечера на основе постепенно выходящих стихотворений и подборок новой волны (тогда было практически невозможно писать о вещах неопубликованных) у меня стала складываться большая статья о новых движениях в поэзии, которая вобрала и мой первый манифест. Я предложил статью в журнал «Вопросы литературы», где еще с середины 1970-х гг. был желанным автором, – в отдел теории, который вел С. В. Ломинадзе. Конкретно статью курировал по отделу советской литературы Олег Салынский.

Я принес статью в самом начале 1985 г. – и судьба ее, как в маленьком зеркальце, отражала рывки и откаты запущенной М. Горбачевым перестройки. Статью вроде бы приняли, но не печатали, что начинало удивлять и беспокоить, поскольку время уже шло под лозунгом «ускорения». К осени 1985 г. мне дали понять, что не могут напечатать статью «саму по себе» – прозвучит вызывающе. Для баланса ее должна сопровождать другая, более взвешенная, примирительная статья, с

1 См. его публикацию в этом номере (Ред).

акцентом на преемственности поколений и т.п. В итоге моя статья «Поколение, нашедшее себя. О молодой поэзии начала 80-х годов» вышла только в майском номере 1986 г. (сс. 40-72). За ней следовала статья Игоря Шайтанова, где обсуждались другие, более традиционные молодые – Олег Хлебников, Николай Дмитриев, Андрей Чернов, Ника Турбина, Нина Краснова... Нужно отдать должное такту Шайтанова, который старался не спорить с первой статьей, а мягко ее комментировать. «Видимо, та группа молодых поэтов, которую представляет поколением М. Эпштейн, – еще не все поколение, но лишь какая-то его часть, критику наиболее близкая» (с. 75). И наконец, для полного счастья дружбы народов третьей следовала статья М. Ильницкого о молодой украинской поэзии.

В статье «Поколение, нашедшее себя» были впервые опубликованы многие стихи поэтов новой волны, в том числе Парщикова и Еременко, что само по себе представляло собой ценность и неслыханную новацию в обществе, где даже совершенно аполитическая поэзия жила под гнетом цензуры.

Майский номер ВЛ подоспел как нельзя более кстати. Тогда же, под впечатлением чернобыльской катастрофы конца апреля, стала активно вводиться политика гласности, горизонт распахивался сразу во все стороны. В мае вышло постановление ЦК о возможности создавать клубы и любительские объединения по интересам. И тогда же, как первая ласточка московской весны, возник клуб «Поэзия». В октябре 1986 г. мне удалось создать другой клуб – «Образ и мысль» (при библиотеке №175, метро «Новые Черемушки»). В основе Клуба лежало стремление воссоединить разные типы творческой деятельности: науку и искусство, религию и эстетику, политику и этику. В клубе было около 30 постоянных членов, однако его еженедельные заседания посещали до 100-120 человек. Основной интерес был обращен к новейшим направлениям в современной культуре и искусстве, в том числе к авангарду, концептуализму и метареализму. В клубе регулярно проходили поэтические чтения с участием Ф. Гримберг, А. Воловика, Д. Пригова, Л. Рубинштейна, А. Чернова, О. Седаковой, А. Парщикова, И. Жданова, А. Сопровского, С. Гандлевского и др.

Одновременно происходила консолидация разных видов искусства вокруг общих стилевых принципов. Не только расширялся круг метареалистов в поэзии – в него уже входили Ю. Арабов, В. Аристов, В. Кривулин, И. Кутик, – но и в живописи появилось направление, по духу и манере близкое метареализму. Его представители: Е. Дыбский, И. Ганиковский, З. Шерман, Е. Гор, Б. Морковников, А. Цедрик. Многие из них были друзьями А. Парщикова и работали в общей с ним культурной парадигме. 7 декабря 1986 г. в Центральном выставочном зале на Кузнецком мосту состоялся вечер «Метареализм в поэзии и живописи», где были вывешены некоторые из метареалистических полотен. В качестве зачина к вечеру я прочитал свой новый манифест «Что такое метареализм? Факты и предположения» — и вывесил эти тезисы в интерьере Центрального выставочного зала. Вечер привлек внимание даже литературного официоза, на нем присутствовал первый секретарь Московского отделения Союза писателей Феликс Кузнецов.

Однако концептуализм долгое время остался за бортом этих программных вылазок. В андроповском и оруэлловском 1984 г., когда писалась первая большая статья, нечего было и думать о том, чтобы печатно затрагивать честь советских милиционеров и русского Куликова поля, – а без этого писать, например, о

Пригове было бессмысленно. Да и ни одной строчки концептуалистов тогда еще не появлялось в печати. Понадобилось примерно два года, чтобы преодолеть цензурный барьер от метареализма к концептуализму: от «высокого» к «низкому», от «духовидчества» к «помойке» и «коммуналке».
В 1985-1986 гг. я приступил к другой статье, где уже прямо сопоставлял метареализм и концептуализм как два взаимодополнительных поэтических течения. Для этого мне нужно было собрать материал – ранее не публиковавшиеся стихи лидеров этого направления: Д. Пригова, Л. Рубинштейна и Вс. Некрасова. Первые два охотно передали мне свои машинописные подборки, а Некрасов по телефону резко отказался, заявив, что в нормальном обществе критики не докучают поэтам с такими просьбами, а находят их стихи уже напечатанными. Я не мог не согласиться – но как быть, если общество все еще оставалось не вполне нормальным? В апреле 1988 г. в журнале «Октябрь» появилась моя статья «Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии» (сс. 194-203), где в развитой форме прозвучали «Тезисы о метареализме и концептуализме» (1983) и где, если не ошибаюсь, впервые в СССР были опубликованы тексты Д. А. Пригова и Л. Рубинштейна. Почти одновременно эта же статья вышла и в сб. «Взгляд. Критика. Полемика. Публикации» (М., Советский писатель, 1988, сс. 171-196), который составил Е. А. Шкловский.

Наконец, осенью 1988 г. вышла моя книга «Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков» (М., Советский писатель, ред. Г. Э. Великовская), где две статьи, из «Вопросов литературы» и из «Октября», соединились в одну главу под названием «Метаморфоза. О новых течениях в поэзии 80-х». Из первой статьи, напечатанной в «Вопросах литературы», в эту главу вошла лишь половина (что было продиктовано ограниченным объемом книги).

С тех пор я приобрел в лице Вс. Некрасова язвительного недруга. Он обиделся на меня за то, что в статье рассматривались подробно тексты Пригова и Рубинштейна, а его имя только упоминалось (из-за его отказа передать стихи и рассматривать было нечего). Вс. Некрасов даже изобрел отрицательную единицу, обозначающую меру непонимания, неприятия подлинного таланта (в его собственном лице), и назвал ее «один эпштейн». Правда, другие поэты и критики удостоились у Вс. Некрасова еще более беспощадных оценок. Так Пригова, который якобы украл у него и лианозовцев концептуальное лидерство, Некрасов гневно оценивал в размере то ли десяти, то ли даже ста «эпштейнов»; огромные счеты у него были и к Л. Рубинштейну, и к И. Кабакову, и к Б. Гройсу.

Еще один грустно-забавный курьез произошел с Константином Кедровым, который обвинил меня в заимствовании у него... непонятно чего, скорее всего, приставки «мета-» хотя последняя принадлежала не ему, а греческому языку и отчасти Андронику Родосскому, который в первом веке до нашей эры издал под названием «метафизики» философские труды Аристотеля. Как преподаватель Литературного института, Кедров многое сделал для популяризации творчества Парщикова, Жданова, Еременко, но у него были еще и амбиции стать лидером этой группы – и как самостоятельному поэту-визионеру, и как теоретику. Он предложил термин «метаметафора», который для меня остается загадкой, да и сам Кедров не дал ему никакого внятного определения, кроме общих слов, типа «метаметафора – это метафора, где каждая вещь – вселенная». Кедров обвинил

меня в том, что я «вдруг вынырнул с термином “метареализм” (в применении к тем же поэтам), не имеющим на самом деле никакого отношения к метакоду и метаметафоре». Если «не имеет никакого отношения», то на что, собственно, жалоба?

Вообще, вполне естественно, что новые культурные движения поначалу многообразно артикулируются, получают разные наименования. Какие-то из них приживаются, другие забываются. Например, «адамизм» не прижился – в истории литературы остался «акмеизм». Термин «метареализм» возник у меня независимо от К. Кедрова, причем в окружении целого терминологического семейства: «эйдетизм», «идентизм» и др., – и, как уже упоминалось, был обнародован 8 июня 1983 г., на вечере-диспуте «К спорам о метареализме и концептуализме». Термин «метаметафора» вышел в свет позже – в январе 1984 г. См. об этом в статье С. Джимбинова «Манифесты как вехи истории литературы» (в кн. Литературные манифесты. От символизма до наших дней. М., 21 век – Согласие, 2000, с. 32). По опубликованным в этой книге манифестам можно судить и о степени разработанности данных терминов.

В философском плане метареализм – это мета-физический реализм, то есть реализм, выходящий за пределы физической реальности. В стилевом плане – это мета-форический реализм, переходящий от условного подобия вещей к их взаимопричастности, то есть от метафоры – к метаболе. Если метафора условно уподобляет одно явление другому по признаку сходства, то метабола раскрывает их взаимопричастность и превращение (метаморфозу). «Такой поэтический образ, в котором нет разделения на “реальное” и “иллюзорное”, “прямое” и “переносное”, но есть непрерывность перехода от одного к другому, их подлинная взаимопричастность, мы, в отличие от метафоры, назовем метаболой (древнегреческое “перемещение”, “превращение”, “поворот”)».

В итоге термин «метареализм» закрепился в истории литературы. Например, обширная антология, выпущенная издательством МК-Периодика (М., 2002), называется «Поэты-метареалисты» (Еременко, Жданов, Парщиков) и сопровождается моим послесловием, с цитатами из ранних манифестов. Известный поэт, прозаик и сценарист Юрий Арабов назвал свои воспоминания-размышления «Метареализм. Краткий курс». Об этом направлении пишутся диссертации, например, Князева Е. А., «Метареализм как направление: Эстетические принципы и поэтика» (2008).

Что касается «метаметафоры», то этот термин по причине громоздкости и неясности понятийного содержания остался экстравагантной выдумкой, употребляемой преимущественно самим автором в своем литературном кругу. Если взглянуть на частоту употребления терминов «метареализм» и «метаметафора», то в русскоязычном интернете первый употребляется в два раза чаще, чем второй, а в англоязычном («metarealism», «metametaphor») – в десять раз чаще, при том что только первый из них однозначно связан с направлением в русской поэзии.

Что касается собственно приоритета, вот свидетельство поэта Ивана Жданова, одного из зачинателей метареализма. Цитирую по книге: Маруся Климова. Парижские встречи. (СПб., Ретро. 2004, с. 261):

«Маруся Климова. В то время Вы уже были знакомы с метаметафористами?

Иван Жданов. Термин “метаметафоризм” был придуман задним числом, после

того как Эпштейн придумал термин “метареализм”».

Лично я не знаю, когда именно термин «метаметафора» возник у К. Кедрова, и я готов отдать ему пальму первенства, на котором он так горячо настаивает. Даже сейчас, через 30-40 лет после описанных здесь событий, жалобы на меня продолжают звучать в выступлениях Кедрова о «метакоде» и «метаметафоре» – а это и есть главная тема его выступлений. (Однажды мне самому пришлось это услышать на конференции в Институте русского языка в 2003 г. – докладчик не подозревал, что я в зале, но Ольга Северская, автор книги о стилевых исканиях метареализма, резко ему возразила.) В конце концов, создатель терминов «метакод» и «метаметафора» пронес их через всю свою жизнь, как интеллектуальное знамя. А для меня «метареализм» – лишь одно из более 400 понятий, предложенных для обогащения понятийной системы гуманитарных наук, в том числе литературоведения и поэтики (см. М. Н. Эпштейн. Проективный словарь гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2017, с. 616).

В целом моя позиция в 1980-е определялась необходимостью не просто провозгласить новые поэтические движения, а соотнести их между собой и определить их место в «позднесоветской» культуре и в контексте всемирного «постмодерна». Если Б. Гройс выступал как теоретик концептуализма, а К. Кедров как пропагандист «метаметафоры», то для меня первоочередной задачей было показать взаимную соотнесенность этих и ряда других художественно-интеллектуальных направлений (таких, как презентизм, континуализм).

Итак, процесс вхождения новой волны в общественно-литературный обиход был многоступенчатым во времени – и многуровневым по институциям поддержки. Наряду с поэтами и критиками, важную роль в этом процессе играли литературные редакторы, кураторы и ведущие культурных программ.

ПУБЛИКАЦИИ МИХАИЛА ЭПШТЕЙНА О НОВОЙ ПОЭЗИИ

«Ключевое слово – культура (о новой московской поэзии)». // Московский комсомолец, 1984, 3 августа. С. 4.

«Поколение, нашедшее себя. О молодой поэзии начала 80-х годов». // Вопросы литературы. 1986, №5. Сс. 40-72.

«Метаморфоза (о новых течениях в поэзии 80-х)». // В кн.: Михаил Эпштейн, «Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков». М.: Советский писатель, 1988, Сс. 139–176

«”Как труп в пустыне я лежал...” О новой московской поэзии». // День поэзии-88 (альманах). М.: Советский писатель, 1988. Сс. 159-162.
Переводы:
«“Like a Corpse I Lay In the Desert...” (On New Moscow Poetry)», Mapping Codes: A Collection of New Writing from Moscow to San Francisco, a special issue of Five Fingers Review, San Francisco. 1990 , №8/9. Pp. 162-167.

«Like a Corpse I lay in the Desert», trans. by John High with Julie Gesin. Crossing Centuries: The New Generation in Russian Poetry, ed. by John High and others. Jersey City, New Jersy: Talisman House, Publishers 2000. Pp. 77-83

«...Я бы назвал это – "метабола". Заметки о новых течениях в поэзии».// Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. М.: Советский писатель, 1988. Сс.171-196.

«Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии». // Октябрь №4,1988. Сс. 194-203.

«С чем идем в мир? Круглый стол альманаха "Поэзия"(выступление)». // Поэзия №50. М.: Молодая гвардия, 1988. Сс. 66-76.

Sally Laird, «Life after Utopia: New Poets in Moscow», an interview with Mikhail Epstein. Index on Censorship, London, January 1988. Pp. 12-14.

«Что такое метабола? (о третьем тропе)». // Стилистика и поэтика: Тезисы всесоюзной научной конференции, вып. 2. М.: Институт русского языка АН СССР, 1989. Сс. 75-80.

«Зеркало-щит. О концептуальной поэзии».// Поэзия №52. М.: Молодая гвардия, 1989. Сс. 86-88.

«Exposing the Quagmire (Conceptualism in Russian Poetry)», Times Literary Supplement, London, 1989, April 7-13.

«Каталог новых поэзий (по-русски и по-немецки)».// Moderne russische Poesie seit 1966, Eine Anthologie, Herausgegeben von Walter Thumler, Berlin: Oberbaum Verlag, 1990. Pp. 359-369.
Перевод:
«A Catalog of the New Poetries» in Re-entering the Sign: Articulating New Russian Culture, ed. by Ellen Berry and Anesa Miller-Pogacar, University of Michigan Press, 1995. Pp. 208-211.

«Анкета "О современной поэзии". Ответы на вопросы». // День поэзии-90, альманах. М.: Советский писатель, 1990.

«On Faith and the "Museum of Language"». A Conversation between Mikhail Epstein, Mark Nowak and others / Cyanosis. (Santa Roza, CA), 1991, No.1. Pp.17-21.

«Наш круглый стол, с участием Н. Ивановой, А. Кушнера, М. Эпштейна и А. Глезера».// Стрелец (Париж-Нью-Йорк-Москва) №1, 1991. Сс. 293-302.

«Afterword: Metamorphosis», in Third Wave: The New Russian Poetry, ed. by Kent Johnson and Stephen M. Ashby, transl. by Anesa Miller-Pogacar. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. Pp. 271-286.

«New Currents in Russian Poetry: Conceptualism, metarealism, and Presentism», in Mikhail Epstein. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995. Pp. 19–50.

«Поэзия как состояние. Из стихов и заметок Ивана Соловьева». Публикация и предисловие Михаила Эпштейна. // Новый мир №8, 1996. Сс. 230-240.

«О новой сентиментальности». // Стрелец №2, 1996 (78). Сс. 223-231.

M. Epstein — I. Kutik. «Swedish Dialogue on Poetry», in Ilya Kutik. Hieroglyphs of Another World: On Poetry, Swedenborg and Other Matters, ed. by Andrew Wachtel. Evanston: Northwestern University Press, 2000. Pp. 36-45.

«Тезисы о метареализме и концептуализме». // В кн.: Литературные манифесты от символизма до наших дней. Сост. и предисл. С. Б. Джимбинова. М.: XXI век – Согласие, 2000. Сс. 514-521.

«Что такое метареализм?» //Там же. Сс. 521-527.

«Зеркало-щит. О концептуальной поэзии». //Там же. Сс. 529-534.

«О метареализме в русской поэзии (из статей 1980-х – нач. 1990-х гг.)». // Поэты-метареалисты. Еременко. Жданов. Парщиков. М.: МК-Периодика, 2002. С. 218.

«О концептуализме в русской поэзии (из статей 1980-х – нач. 1990-х гг.)». // Поэты-концептуалисты. Пригов. Рубинштейн. Кибиров. М.: МК-Периодика, 2002. Сс. 240-241.

«Литературные движения. Метареализм. Концептуализм. Арьергард». // В кн.: Михаил Эпштейн. Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. Сс. 127-195.

«Поэт древа жизни. (Памяти Алексея Парщикова)». // Новое литературное обозрение №98, 2009. Сс. 246-254.

«Лирика сорванного сознания: народное любомудрие у Д.А. Пригова». // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Сс. 252-263.

«Д. А. Пригов – М. Н. Эпштейн. Попытка быть неидентифицируемым (беседа)». // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Сс. 52-72.

«Поэзо-кристалл. История одного бесконечного стихотворения. Рассказ-статья». // Независимая газета. Ex Libris. 2012, 1 марта.

«Новая поэзия: между концептуализмом и метареализмом». // Переломные восьмидесятые в неофициальном советском искусстве. Сб. материалов. Сост. Георгий Кизевальтер. М.: НЛО, 2014. Сс. 629-640.

«Manifestos of Russian Postmodernism. Literary Manifestos», by Mikhail Epstein, in Mikhail Epstein, Alexander Genis and Slobodanka Vladiv-Glover. Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture. New York, Oxford: Berghahn Books, 1999. New and revised edition. 2016. Pp. 169–215.

«The Philosophical Implications of Russian Conceptualism», in Russian Postmodernism... Pp. 410–430.

Основные работы о поэзии, классической и современной, собраны в книге: Михаил Эпштейн. «Поэзия и сверхпоэзия: О многообразии творческих миров». // СПб., Азбука (серия Культурный код), 2016. С. 480.

ВАЛЕРИЙ АЙЗЕНБЕРГ

ФРАГМЕНТЫ РЕЧИ. ТАМ, ГДЕ НЕТ НОСТАЛЬГИИ

ВАЛЕРИЙ АЙЗЕНБЕРГ

ФРАГМЕНТЫ РЕЧИ. ТАМ, ГДЕ НЕТ НОСТАЛЬГИИ[1]

Искусство проявляет себя в соответствии с общественной формацией (застойной или воспаленной), но в обоих случаях оно активно реагирует, сопротивляясь или прославляя. Поэтому невозможно рассуждать о нем вне социального контекста. «Произведения искусства на деле никогда не достигали состояния какой бы то ни было трансцендентальности. Более того, исходя из такой перспективы, их можно заподозрить в том, что их создатели даже не подозревали о масштабе, а тем более о тотальности скрытых и бессознательных детерминаций, несведущими жертвами которых были художник-производитель и его художественный продукт», – писал о зависимости художественных и идеологических формаций Бенджамин Бухло.

80-е как десятилетие можно рассматривать символически и продлить его до развала СССР, до начала 90-х, с которых начинается смутное время несбыточных надежд. Тогда и отсчет стоит начать с 82-го, с андроповского «закручивания гаек» после дремы Эпохи Застоя.

В то время я еще полностью следовал критериям прекрасного, писал с натуры и компоновал классические сюжеты, по большей части из старо- и новозаветных историй, был прекраснодушным модернистом.

Имею ли я право писать о восьмидесятых, появившись в Москве только осенью восемьдесят четвертого, за год до этого «провернув операцию» в духе того времени (фиктивно развелся, фиктивно женился на москвичке, обменял квартиру, опять развелся и повторно женился), чтобы оказаться в вожделенной столице нашей родины? Вся страна и работники искусства в том числе пребывали в пространстве лжи, не рефлектируя происходящее, а просто оправдывая свои поступки насущной необходимостью. Напротив, считалось почетным работать ночным сторожем женского общежития, машинистом газовой котельной или заниматься нелегальным отхожим промыслом (пассаж про меня). Что интересно, на моей памяти последние примеры такой занятости касаются объединения митаж» (о нем ниже), где художник Николай Филатов и я работали сторожами, художники Мария Серебрякова и Анатолий Журавлев – уборщиками.

Это были десять лет, за которые страна, мучительно пытаясь изменить себя (или изменить себе?), рассыпалась на части, а я во второй половине этого периода делал свои главные работы в живописи.

Возможно, именно я и могу, как чужой, участвуя опосредованно, как отстраненный наблюдатель, который прибыл из провинциального Харькова с мечтой в голове, начитавшись писем Ван Гога.

Посторонний смотрит по сторонам и со стороны, будто актер-невидимка

1 Аллюзия на название текста Ролана Барта «Фрагменты речи влюбленного» (Авт).

внутри пьесы, и, по сути, все вокруг него – это фон его личного перформанса. Он расплывчато, как призрак, присутствует везде, в череде туманных событий – всё как на старых фотографиях, где персонажи такие же призраки, смутно вглядывающиеся в будущее. Так выглядит прошлое – фантазм нашей памяти. А настоящее (будущее) – это наше прошедшее, наведенное на резкость, убедительное, расцвеченное неестественно яркими красками уже цифровой фотографии. Поэтому стоит говорить о связи времен и никогда не писать мемуары.

Ну и чтобы оправдать себя: речь (фрагменты речи) произносит художник, и как каждая его картина о нем самом, так и речь его – это он сам, обрастающий событиями[2].

Я в виде экскурсанта, неофита, неизвестного заслуженным деятелям официоза и андеграунда, посещал ЦДРИ, творческие вторники и среды на Кузнецком, выставки молодежной секции на Жолтовского (сегодня – Ермолаевский). Знакомился с художниками – Ароном и Феликсом Бухами, Ильей и Львом Табенкиными, Алексеем Каменским, Михаилом Ивановым, Андреем Дюковым, Игорем Ганиковским, Евгением Гором, Борисом Марковниковым, Захаром Шерманом, Юрием Злотниковым, с искусствоведами – Юрием Герчуком, Леонидом Бажановым, Вильямом Мейландом, с поэтами... Лев Рубинштейн увидел мою картину «Лесбос» в Доме художника («Дахау») на Кузнецком, познакомил с Михаилом Айзенбергом, ему я ее и подарил. Но недолго счастье длилось)), поэт охладел к однофамильцу после того, как я в инсталляцию «Афродита из яйцеклетки» включил собственное четверостишие и подписал только фамилией. А впоследствии, уже в начале нулевых, когда я вовсю займусь литературой и пошлю ему три рассказа, он не придумает ничего другого, как промолчать. Да и как два Айзенберга могли ужиться на одном помосте, они же не близнецы, – так и те не уживаются, взять Сергея и Владимира Мироненко, сегодня (упрощая) один левый, другой правый.

Внутренние коллизии художественной тусовки... «Надо бы написать книгу об этом», – сказала тогда И. Д.[3] и тут же забыла. Но не я.

В 2000-х эта модель «невозможного сообщества» (термин Виктора Мизиано) вдвойне претворится в жизнедеятельности Программы ESCAPE, мною инициированной. Группа будет конкурировать, как боевая единица, вовне и, как раздираемый противоречиями коллектив, внутри. И несмотря на это (или благодаря?) представит РФ на 51-ой Венецианской Биеннале. Архив Программы – уникальное собрание встреч, застольных бесед, размолвок, скандалов, обид и замирений.

А внутри художественной тусовки 80-х бурлило непрекращающееся великое брожение – глухое презрение к левому МОСХу с его вялой духовностью и вообще

2 Хотя этот текст, совершенно субъективный, а значит, самодостаточный (замкнутый на себе), автор надеется, что смог во время работы избежать такой напасти, как парамнезия (Авт).

3 Раскрыть инициалы здесь и далее автор не счел нужным. Его право (Ред).

к «духовке», повышалась герметичность групп и неприятие других внутри самого андеграундного сообщества, усиливалась конкуренция за «контракты», читай, продажи, за важные контакты с восторженными иностранцами – Пакитами, Пьерами, Дайанами, Эндрю... перенявшими свою восторженность от родителей, восхищавшихся Советским Союзом как обществом будущего. Непрозрачность отношений не позволяет обобщить, цельно представить картину событий, возможен только прицельный, фрагментарный анализ происходившего одиночными выстрелами-тезисами.

Собственно, если бы надо было описать 2000-е, то, наверно, была бы та же проблема, только персонажи будут новые – откуда ни возьмись новые начальники от искусства, трансформировавшиеся в чиновников прежние и народившееся «племя младое и незнакомое». Не могу отказаться от знака равенства – «прошлое = будущее», от мысли, что ничего не меняется; принципы обще-жития сохраняются и «нет ничего нового под солнцем» при, как ни парадоксально, постоянном движении, смещении, освоении, приобретении... личного и коллективного опыта. Путешествие из настоящего в прошедшее – это путь в один конец, это прощание с собой настоящим ради ностальгии и приторных воспоминаний. На самом деле и опыта как такового не существует – в известной фразе поэта «и опыт, сын ошибок трудных» стоило бы заменить «сын» на нейтральное – «друг», опрокинуть фразу.

А по поводу раздоров и разломов... уже с нулевых все неофициальное, номинально единое художественное сообщество 80-х разделится на «жестоковыйных» самостоятельных и на рассудительных не самостоятельных, то есть консерваторов-патриотов. Вторые – это те, кто свои практики подчинит национальной идее – православию, народности и имперскому величию. Они окажутся по разные стороны, как 100 лет назад «белые» и «красные», но будут политкорректно не тревожить друг друга вопросами и укорами. Будут редкие непримиримые, кои по случаю горазды уколоть бывших соратников по андеграунду.

Со многими случится невольный казус. Топик, который их занимает в 80-е и воспринимается как иронический, хулиганский, то есть авангардный (современный), в нулевые станет считываться как патриотический и даже консервативный, в худшем случае вообще перестанет работать. Что, конечно, можно воспринимать как недочет художников (появление случайных не закладываемых изначально смыслов). Правда, кто-то может сказать: художник не обязан занимать позицию по отношению к своей теме.

Худой Костя Звездочетов, которого я вижу на «Автозаводской» («Клуб Авангардистов»), подбрасываемого Свеном Гундлахом и братьями Мироненко, орущего стихи цыган Кальдерей – абсурд, прекрасная иллюстрация происходящего вокруг хаоса – станет упитанным бородатым православным художником, пишущим картины народных гуляний, ярмарок, балаганов в стиле иллюстраций к сказкам и поздравительных открыток. Визитная карточка Андрея Филиппова – барражирующие орлиные стаи в небе родины, небесные знаки – вдруг предстанут вполне имперскими двухголовыми хищными птицами. Виктор Скерсис, совершивший марш-демарш в Штаты и проживший в забвении пару десятков лет, вернется, чтобы рисовать красные пионерские галстуки, Вадим

Захаров окажется «кажущимся авангардистом», превратится в консерватора и будет создавать тяжелые морализаторские инсталляции; помню, как он удивил меня своим возмущением «издевательством» Саши Петлюры над паней Броней и Владимиром Абрамовичем (Ильичем). Гор-Чахал – особый случай, с его дигитальными горящими фигурами, «хлебами» пресуществления, кровью-вином в бокалах, предстанет евхаристиански, а сам себя назовет Основателем Нового Христианского Искусства. А ведь в конце 80-х делал прекрасные фотографии и перформансы в духе фотохудожника Синди Шерман. Половина К и М (Виталий Комар и Александр Меламид), а именно М, станет писать портреты на заказ. Многие художники вообще исчезнут.

Для полноты картины необходимо сказать о художниках, близких к Левому МОСХу. Они – интеллигенты и по совместительству интеллектуалы – останутся стоять на своем, будут совершенствовать духовность и эстетику.
Игорь Ганиковский говорит о художнике Руфино Тамайо, пишет картины символического содержания и дальше удвоит их духовную ценность, Захар Шерман увлечен иудаизмом, пишет ивритские буквы маслом на холсте, а в нулевых окажется в Канаде и станет писать картины в духе фотореализма, Евгений Дыбский достигнет максимальной гармонии в цвете и композиции, будет писать настоящие «райские» картины. У Максима Кантора улучшений не будет, он тяжел, серьезен и скучен, продолжает Эрнста Кирхнера. Боря Марковников – абстракционист-профессионал покинет художественное сообщество ради православия и станет писать картины для себя, А тогда он член группы «Полигон», идеологом которой считался искусствовед Сергей Кусков, адепт Дугина. Надо отдать должное Сереже, в своих путаных цепких текстах об искусстве он не плутает в дебрях евразийства.

Путь в глубину ложен и сложен и, на поверку, никуда не ведет, он способствует только улучшению состоявшегося, совершенствованию стиля; на этом пути недавно неразделимые форма и содержание начинают отстыковываться друг от друга – форма-поверхность всплывает, а содержание тонет. Можно вспомнить справедливое хрестоматийное из Сьюзен Зонтаг: «Произведение искусства не “содержит” никакого отдельного содержания». Практически, без отстранения, без включения в произведение элементов иронии и абсурда не удается сохранить цельность образа. В «Заметках о Кэмпе» она же писала о победе иронии над трагедией. И еще, уже мое: фантазийные образы реальнее, чем взятые из самой жизни или предложенные культурой. Неслучайно сегодня копии и симулякры убедительнее оригинала, хотя бы за счет многократного количественного перевеса.

На тему глубины в нулевых мы (Программа ESCAPE) сделали перформанс-метафору «Треугольник». Три человека копают треугольную яму...

Фрагмент синопсиса

«...Цель “копателей” размыта, но можно говорить о процессе бесконечного “углубления”. Здесь момент абсурда, который, так или иначе, присутствует почти в каждой работе Программы, доведен до предела. Странная форма объекта, настойчивость копателей и ощущение тщеты — вот три смысловые составляющие проекта».

Мельница 1980

В 1986 году у меня состоялась персональная выставка в Литографской мастерской на Масловке. Обсуждение уникально своей доисторичностью, МОСХовитостью – запись его – это удивительный документ, содержащий высказывания представителей Левого МОСХа о том, что есть настоящее искусство.

Фрагменты записи:

А. Ливанов: «...та опора, или тот критерий, по которому, ну как бы сказать, подбирается здесь художник – это пластический ход, это когда речь идет о том, что человек не пугает, не удивляет, он занимается делом, он не разрушает лист, он идет от поверхности, он ее так обрабатывает, не разрушая ее плоскости. И вот мне кажется, что нынешний экспонент в этом плане подходит, годится, интересен он по-своему, какие-то моменты прочитывает, по-своему крутит, разворачивает.»
Ю. Герчук: «Валерий Айзенберг – живой, современный художник. То, что он пишет, – это конкретные вещи, пейзажи, лица. Однако мне кажется, что интересует его не предмет изображения, не событие внешнее, а событие на листе бумаги, соотношение масс, пластика, лишь косвенно связанные с тем, что он рисует, и в этом он добивается успеха.»

В том же году громко прошумела 17-я молодежная. Она забила последний гвоздь в гроб почившего «социалистического реализма» и потрясла основы МОСХа. Все же не более того, МОСХ устоит, в 90-е, трансформируясь в замшелую, потерявшую весь свой гонор рядовую организацию, своеобразный заштатный профсоюз с мастерскими художников.

Слава Павлов, один из лидеров графической секции, у меня в мастерской на Варсонофьевском тревожно спрашивал, что я думаю о выставленных молодежных работах, искусство ли это. Я пытался обелить это событие драйвом наступления нового, позитивом устранения худсоветов и т. д., еще не зная, что через несколько лет офортная студия Г. Нивинского, руководимая Павловым, где я делал работы для поступления в Союз художников, подвергнется рейдерскому захвату. В этом косвенно будет виновата и молодежная выставка как часть нового, неизбежно меняющего правила игры.

Вскоре я получил приглашение в объединение «Эрмитаж», детище Лени Бажанова. Это был шанс войти в закрытую среду андеграунда, решить не до конца осознаваемую карьерную задачу.

Не так много представившихся шансов я использовал на «тернистом» творческом пути (sic!). Распознавание шансов сродни не зарыванию таланта в землю. Для художников, обуреваемых гордыней – я сам по себе! – это сдача позиций, потеря независимости. Гордыня, собственно, есть неспособность меняться (изменить самому себе), причина неумения выстраивать стратегию.

Невольно говорю не о главном, не об искусстве, а о поведении в искусстве. Постоянно приходится объяснять, что художник это не только, – если не совсем не – суть-творчество, а уверенность (самоуверенность). Это тактика отмороженного Колобка, скатившегося с подоконника или выкатившегося из морозильника-погреба размять тело-тесто на солнце и пустившегося в авантюрное путешествие с риском размякнуть или быть съеденным.

«Эрмитаж» был запасным вариантом для заслуженных авангардистов, они вели свою линию от шестидесятников-модернистов, в 70-е боролись с бульдозерами, сидели в «Гнезде» на ВДНХ, публиковались в оппозиционном журнале «А-Я» вплоть до его закрытия в 1986 году, занимались «Клубом Авангардистов». Их курировал Иосиф Бакштейн.

Для меня же «Эрмитаж» оказался начальной школой: узнавание героев-нонконформистов, изучение лидеров европейского концептуализма и второй волны экспрессионизма, резко изменившей мое отношение – смешно признаться – к построению картинной плоскости (sic!). Увеличился размер пятна, усилилась яркость краски, ушли потуги и натуги, появилось ощущение недостатка реального пространства (я ведь в первую очередь работал на холсте с ним), и, как результат, возникла потребность делать инсталляции, объекты и перформансы. Естественным стал уход от искусства настроения.

В 1987-м в «Эрмитаже» (вместе с И. Д.) я сделал перформанс «Реконструкция монумента». Аккурат за год до этого, когда громыхнул Чернобыль, я с напарником строил памятник воинам (отхожий промысел) и заснял процесс на пленку. Перформанс заключался в показе слайдов и чтении текста И. Д. о советском быте.

Кошки выскочки 1988

Еще СССР, его излет, а я гуляю по истории искусства, я – импрессионист, символист, модернист, концептуалист, постмодернист... До конца не изживший уже невозможный догмат критериев прекрасного. Полностью погруженный в местную интерпретацию «Новых диких», в знаки и символы уходящей в небытие страны, которые основательно уже пропахали соц-артисты.
Меня все притягивает, но странным образом я ни к чему не прилипаю, ни во что не влипаю. Я везде и нигде – между. Что, конечно, настораживает окружающих, кои обычно пребывают в пространстве, маркируемом понятием «свой – чужой». Собственно, и об этом, уже в наше время, будет мой проект–ретроспектива «MIGRATIO» в ММСИ.

Постмодернизм – совершенный подарок футуристическому Голливуду – неправильно усвоенный он опасен – обратка-обманка, где будущее, минуя настоящее, смотрится в прошлое; бестселлер, блокбастер, «После конца света», «10000 лет до нашей эры». Нет места в нем наскальным рисункам Тассили и Альтамиры, шедеврам идеальных язычески божественных рисовальщиков. Выбравшийся из низов китч победил Виллема де Куннинга. Вся американская культура удобрена и пропитана китчем. Он присутствовал во всем, что делали московские авангардисты 80-х. Разное процентное содержание китча в работах лишь подтверждает это. Он предлагает жизнь и искусство в одном замесе,

намекая этим о новом искусстве – раз в произведении есть профанное (в смысле обыденности), примитивная калька с жизни, значит, это еще не искусство, и станет им, когда все утрясется.

А я еще заложник гармонии, адепт визуальности, хуже того, пластики форм, цвета и рисунка. Это раздражает, даже меня.

В 1988 грянул аукцион «Сотбис».

Гибкий, с хорошим нюхом западный рынок собрал самых-самых, от И. Глазунова до И. Кабакова, поставил на обложку каталога Г. Брускина и устроил торги. Все сразу поняли, как оценивается художник – своей стоимостью. В советское время частный труд человека и, конечно, художника отчуждался в пользу общества, стоимость произведения назначалась искусственно и не зависела от количества вложенного труда.

Но русские менеджеры от культуры – способные ученики, и в нулевых начнется эпоха «Топ 100», эпоха рейтингов – «100 лучших художников», «50 главных деятелей культуры», и базироваться рейтинги будут на аукционных продажах художников и в соответствии с размерами состояний культурных деятелей.

В 88-м заявила о себе «Каширка», районный выставочный зал на отшибе, но с большим пространством. Неугомонная Ира Романова развила бурную деятельность – события шли непрерывным потоком, порой накладываясь друг на друга. Перформансы Марины Перчихиной, Гриши Брускина, Германа Виноградова, свадьба-перформанс Гоши Острецова, после которой он с женой-француженкой укатил в Париж. В конце 90-х он вернется в Москву. Групповые и персональные выставки «Авангард и фольклор», «Художник и современность», «Геометрия в искусстве». В «Геометрии» мне довелось участвовать. Еще, в этом зале я сделал шесть из тринадцати выставок своего проекта «Непрерывная инсталляция 12+0».

Нельзя не вспомнить сквот Петлюры на Петровском бульваре – свободную республику, полностью открытую, где все свои в отличие от сквота на Фурманном, распахнутого только для восторженных иностранцев.

Стоявший особняком сквот на Петровском не вписывался ни в концептуальный авангард, ни в интеллигентный левомосховский арьергард, с его, Петлюры, уникальной коллекцией советской одежды и предметов-артефактов. По легенде, он в штанах с огромными карманами возвращался с Тишинского рынка полностью «упакованный» всякой разностью. С выставками, концертами, театральными представлениями... помню фестиваль «Местное время». Участвовали Александр Ляшенко, Аристарх Чернышов, Ростислав Егоров, Игорь Макаревич, Вячеслав Пономарев, Алексей Тегин, Дима Гутов, Ирина Данилова и др. Алексей Беляев (еще не сталинист Гинтовт) собирался прыгать из окна, как Ив Кляйн, но передумал. Я даже вошел в команду организаторов и по совместительству сделал световую инсталляцию «Свет жесткий и мягкий».

В существовании сквота на бульваре было что-то болезненное и временное и в то же время убедительное, некая откровенная демонстрация разлитого в

На выставке с Евгением Гором 1989

кольце полуразрушенных домов двора желания забыть запреты и диктаты. И если жизнь – это искусство, то обязательно в какой-то момент и жизнь, и искусство становятся неразличимы. Возможно, и об этом думала в 60-е Сьюзен Зонтаг, когда записала: «Вместо герменевтики нам нужна эротика искусства».

А в 1989-м я закапываю сахар на острове «Кижи»... Пустынный остров, заброшенность и мортальность Каспара. Похороны рафинада. Во мне еще жив романтизм...

В том же году в Москве появился галерист Айвон Карп из Нью-Йорка, чей портрет рисовал Энди Уорхол, но так никого и не выбрал, зато провел лекцию в Росизо о том, как надо писать картины на продажу. Вальтер Бишоп из Штутгарта был у меня в мастерской, но выбрал Валеру Кошлякова, с него тот и начал свою европейскую карьеру.

Появляется ныне забытая Марина Зандман. Она на свои немецкие деньги (опять немецкие деньги) устраивает гала-шоу «Лабиринт» во Дворце молодежи. Участвовали все! Она не выбирала художников, ей нужны были все скопом. Чем-то «Лабиринт» напоминал 17-ю молодежную (без темы, без цели), только здесь наученные «Сотбисом» художники уже доводили свои работы до коммерческого состояния.

Помню лестничную клетку в полумраке и мрачную очередь на Глазунова – темные костюмы (в нагрудных карманах партийные билеты), друг за другом в затылок, застывшие лица. Вскоре они один за другим начнут накладывать на себя крестные знамения, что равно целованию красных знамен. Или это было во время вернисажа «Эйдос» в том же Дворце молодежи? Спустя несколько лет по телевизору показывали интервью с этим народным художником, где он говорил, что даже если умрет, то встанет из гроба (sic!) и начнет стрелять из автомата по всем врагам России.

В 88/89-х все неуспокоенные так или иначе устремились на Запад протестировать его, чтобы потом окончательно уехать. И вот я на только что купленной у Жоры Пузенкова «Ладе» (она ему не нужна – он уже в Германии) катаюсь в Европу. Игорь Ганиковский собирается уезжать, я рассказываю ему об ужасах автомобильной поездки через Белоруссию (погони, гоп-стоп), и он разумно выбирает цивилизованный вариант.

В Америке проще – это страна эмигрантов, а в Европе русский художник встречается с крепкими и незыблемыми культурными традициями, формировавшимися поступательно без рывков весь христианский двухтысячелетний период, оказывается лицом к лицу с Другими. Они насторожены, любопытны, сочувствуют. Презирают. Устают. В лучшем случае – не понимают, и не то чтобы искусство, а ментальность русскую, которую своеобразно выразил художник Алексей Сундуков. Он писал актуальные для того времени картины о неустроенности быта – толпы людей со связками рулонов туалетной бумаги за плечами. Вскоре он исчез в глубинах Нью-Йорка. Интересно, что его толпы странным образом корреспондируются со стройными золотыми рядами-толпами полуголых красавцев Беляева-Гинтовта – строителей светлого будущего под красными знаменами, написанными спустя 15 лет. Маятник начнет свое движение назад.

Уже в нулевые я окажусь в купе поезда Прага – Москва вместе с немцем Мартином. А ничего в отношениях Востока и Запада не изменилось в этом смысле с 80-х! Как не изменилась культурная дистанция между Западом и Россией по меньшей мере с 19-го века. Советские коммунисты сделали попытку сократить дистанцию и вбросили в массы блеф: догнать и перегнать (sic!), но получилось, как всегда.

Фрагмент неизданного текста

В купе я и немец Мартин. По вагону идет кондуктор и кричит: «В туалет бумагу не бросать! Там вакуумная система».
Я рассказываю немцу по-английски, что в прошлый раз кто-то бросил бумагу в унитаз, он забился, тогда кондуктор захлопнул крышку и обмотал унитаз скотчем. Немец не совсем понимает, и я добавляю: «И все пассажиры вагона тупо сидели сутки и только улыбались.»

Немец Мартин по-немецки дико смеется (ржет), похлопывая себя по коленям. Я говорю, что лет десять назад таких проблем с туалетной бумагой не было.
Немец, давясь от смеха, спрашивает: «Почему?»
– Не было, потому что туалетной бумаги вообще не было, – отвечаю.

Немец Мартин замер. Тупо уставился – и опять дико захохотал.

Условные 80-е закончились выбросом художников за рубеж. Профессиональный экспрессионист Володя Наумец, концептуалисты Юра Альберт, Вадим Захаров уедут в Германию.

Произошел выброс не только художников – потянулись литераторы, музыканты, спортсмены. Поэт Алексей Парщиков уехал в Америку. С ним и с Леней Войцеховым где-то в Ясенево или Беляево одним днем я глушил водку, было ощущение (опять) временности. И все окажутся в изоляции, «предпоследними в Риме». Невостребованность заставляет обратить взгляд назад, рождает страх выпасть из истории, и часть их в нулевые (как бы) вернется за причитающимися им «долгами» на родине. Россия не отпускает, она ревнивая и обидчивая.
В середине 90-х Катя Дёготь напишет статью о Зарубежье, и главным в ней будет анализ правильности стратегии художника на примере мэтров: у эмигранта Марка Шагала была неверная стратегия, а у оставшегося в Советской России Казимира Малевича – верная, и, конечно, не в смысле стилевых различий, градуса новизны и актуальности, а в правильности выбора места жительства. Намеренно или нет, автор статьи проповедует жертвенность и «корнеплодность» – совершенный плод пускает корни, произрастает и «расцветает» на родине (sic!).

В 2000-е в Государственном центре современного искусства будет серия выставок «Русское зарубежье». А в 2016-м ГЦСИ как отдельная институция будет уничтожен, и Леонид Бажанов, идеолог организации, вернется в свой прежний московский, уже условно, мосховский круг...

В конце 80-х заканчивается эпоха левых продаж и появляется рынок с первыми галереями. Айдан Салахова, Александр Якут и Женя Митта открыли «Первую галерею», Владимир Овчаренко – «Риджину». Из остывшего тела «Эрмитажа» выплеснулась галерея «Московская палитра» Никиты Андриевича. В его проекте «Литография конца 20-го века» и в издании каталога «Е. Гор, Л. Табенкин, В. Айзенберг» я участвовал. Сам же Андриевич в 90-е обанкротился и ушел из жизни. Можно пафосно сказать, что я стоял у истоков галереи «Риджина» – третья выставка после Беллы Левиковой и Наташи Турновой была моей.

Первые самостоятельные шаги на арт-поприще делает Елена Селина. В 1989г она с Мишей Миндлиным организует мою и Жени Гора выставку живописи в выставочном зале на Октябрьской, 26. Но почти сразу откажется от нас в пользу концептуалистов круга Лены Романовой, с которой в том же помещении на Октябрьской создаст L-галерею, а через несколько лет у них случится разрыв и она откроет, «повысив статус», частную XL-галерею.

А с «Риджиной» мое сотрудничество закончится, когда кураторы Мила Бредихина и Олег Кулик предложат (даже попросят) сделать в августе 91-го мой второй проект, но я откажусь и уеду отдыхать в Сухуми (следуя Кате Деготь, буду не прав?), и вместо моего состоится проект Андрея Монастырского «Ветка». После этого Владимир Овчаренко прервет сотрудничество со мной и, походя, «случайно», навсегда «забудет» шесть моих полутораметровых картин в Брюсселе. А не было такой манеры – составлять договоры, все было на «честном слове»! Это еще одна характерная черта того времени – «забытые» работы художников (моих было с десяток).

На смену классикам авангарда придут акционисты. Толя Осмоловский выложит телами волонтеров слово «ХУЙ», и вскоре с Олегом Мавроматти, Александром

Бренером и В. Шугалеем покажет всей стране сразу четыре члена во плоти. Через два десятка лет это слово окажется под строжайшим запретом. Расхожая морфема, имеющая прямое отношение к русскому Хтоносу, будет изъята из обращения.

Проявления сознательного частного на фоне по-советски воспитанного коллективного бессознательного хронически болезненны – молодой российский индивидуализм сам себе противоречит. Директивно насаждавшееся десятилетиями братство народов и успешное создание мутанта – советского человека блокировало природную тягу к самостоятельности, точнее, рождало искаженное представление о ней – путались понятия: свободная конкуренция, честность, частная жизнь, общественное, тяга к прекрасному... Стремление противодействовать инерции вульгарного коллективизма было неопределенным (непривычным).

Как только неофициальное искусство приобрело черты официального, ореол мученичества в глазах мирового сообщества исчез, и мода на русское искусство прошла.

В начале условных 90-х невысокая Русская волна сникает. Ее быстро сменит серьезная латиноамериканская, а потом в 2000-е возникнет китайское цунами. И только одна русская звезда будет сиять – Илья Кабаков... и прилепившаяся к ней, разгоряченная близостью, но прагматичная Эмилия.

После моего нью-йоркского периода (1993 –1996), во второй половине 90-х, я начну понимать, что был одержим и нужно избавиться от беса, от нервного тика, и, как следствие, естественным для меня станет смена парадигмы и направления деятельности. И «что» уравняется с «как», а местами станет важнее. Литературность визуальности, так хулимая прежде «настоящими художниками», возобладает; правильнее сказать, обязательность вербальной интерпретации как составляющей творческого процесса, станет очевидной.
Я просто начну писать тексты.

Если подвести черту, то условные 80-е закончились очередным Великим исходом художников. Собственно, он продолжается и сейчас – Россия неисчерпаема.
В 90-е началось смутное время, время несбыточных надежд и разочарований. Живописцы перестанут писать картины, ведь для этого нужны спокойствие, сосредоточенность и благосостояние общества. Начнут пить и «бросят кисти». Акционисты-активисты во второй половине 90-х выдохнут остатки драйва... Современное искусство в РФ так и не станет признанным – уже 2017 год на дворе, а в Москве так и не появилось ни одной по-европейски приличной уличной скульптуры, хотя новые регулярно появляются, но все они – клоны строителей социализма со станции метро «Площадь революции».
А сегодня я узнал из Интернета, что на военном полигоне в Кубинке под Москвой власти устроили грандиозное шоу «Взятие Рейхстага», для чего построили его макет.
Немец Мартин должен смеяться.

25 апреля 2017. Круг замкнулся.

АЛЕКСАНДР СЕРГИЕВСКИЙ

МОИ 80-Е, ИЛИ «НАШ» ТЕАТР АБСУРДА

АЛЕКСАНДР СЕРГИЕВСКИЙ

МОИ 80-Е, ИЛИ «НАШ» ТЕАТР АБСУРДА

Конечно, если он – просто наш, т.е. советский, то, естественно, корнями уходит в гораздо более отдаленные 30-е годы, когда всех нас, что-то там делавших в 80-е, вообще еще и в проектах не существовало. Но я не о нем, которому принадлежит первенство в международном масштабе, пожалуй, по всем статьям, а о чисто эстетическом европейском, занявшим сцены европейских театров вскоре после окончания Великой войны. Который – также как и отечественный – не был допущен к показу и просмотру советскими людьми. Все постепенно стало меняться, только начиная со второй половины как раз-таки 80-х. Вот тогда мне и удалось поучаствовать в его «протаскивании» на сцены московских театров. И здесь я бы хотел очень коротко вспомнить два момента своей жизненной ситуации, от которых, в прямо противоположных смыслах, она во многом и зависела в те годы.

Далекие и вместе с тем такие близкие 80-е... Для памяти ведь не существует ни временных, ни пространственных разрывов. Занимаясь литературным (а вернее, окололитературным) трудом, в те годы я был в числе нескольких сотен жителей Москвы – да и всего СССР – пользовавшихся узаконенной привилегией не ходить на постоянную работу. Поскольку состоял в так называемом Профкоме (московских) литераторов, одном из единичных объединений, каким-то чудом уцелевших в стране с раннесоветской эпохи (он возник еще в 1922 году). Главным чудом нашего времени было то, что члены Профкома, т.е. пишущие люди всех категорий (прозаики, поэты, литературные и прочие критики и т.д.), пользовались законным правом не числиться в штате никакого учреждения. По советским стандартам и понятиям это воспринималось почти на уровне чуда. Да, редкая это была практика жизни. Правда, чтобы дойти до жизни такой, надо было как-то исхитриться сначала пару лет действительно нигде не работать штатно, зарабатывая при этом только за счет внештатных трудовых соглашений – в редакциях, издательствах, театрах и т.д. Кому удавалось таким образом и зарабатывать на жизнь, и не привлекать внимания правоохранительных органов (чутко следивших за потенциальными кандидатами в тунеядцы), тот имел право подать заявление на вступление в один из Профкомов (в Москве их насчитывалось, если не ошибаюсь, целых три: при издательствах «Художественная литература» и «Советский писатель», а также существовал отдельный для драматургов). Лично я с 1981 года числился в секции критики и литературоведения при «Совписе». Жизнь была малоденежная, но вольготная, по понятиям того времени, естественно.

Вместе с тем обеспечивать ежемесячный приход удавалось не всегда, и тогда возникали проблемы с продолжением членства в Профкоме; приходилось улаживать подобные трудности на административных «верхах». Подобные препятствия в подобных ситуациях в нашей секции преодолевались благодаря

неустанной и бескорыстной деятельности ее многолетнего председателя, поэта и литературно критика Владимира Лапина. Скольких из нас он принял в секцию (из лично знакомых мне и ныне известных «акторов» российской культуры достаточно упомянуть, скажем, Михаила Эйнштейна, Ольгу Седакову, Артемия Троицкого), скольких защитил от грозившего им отчисления, для скольких добивался материальных и иных воспомоществований, которые в условиях тогдашней жизни были отнюдь не лишними для любого из нас...

Одним словом, в таких условиях – отвлекаясь, конечно же, на заработки хлеба насущного – можно было заниматься и своим любимым делом. В те годы я так вот «внеклассно» занимался переводом англо-американской драматургии, а также пописывал театральные рецензии для различных периодических изданий. Внеклассно – означало «в стол», что было вообще привычным способом существования неподцензурной литературы в позднесоветскую эпоху. Художественный перевод произведений современных зарубежных авторов, неодобряемых либо просто запрещенных совцензурой, ожидала та же судьба. Но что было делать, если другого не светило – оставалась лишь надежда, а она, как известно, умирает последн ей.

Вот примерно в таких обстоятельствах и без особых ожиданий я, в паре с коллегой-приятелем Александром Яриным, где-то в середине 80-х взялся за перевод, как нам представлялось, самого значимого и актуального (особенно в отечественных условиях) направления в зарубежной драматургии: британского театра абсурда. В лице крупнейших его представителей – Самуэля Бекетта и Гарольда Пинтера.

Диалогичный текст оптимальнее и удобнее переводить в паре, решили мы и, по-моему, не ошиблись. Проблемы ожидаемо начались на следующем этапе: в попытках внести его в мир, в советскую культурную реальность. Случилось это, если меня не подводит память, где-то в 1986-м или самом начале 1987-го года. Первую переведенную пьесу, всемирно известную «В ожидании Годо», мы безрезультатно таскали по московским театрам, всякий раз получая отказ (правда, в сопровождении самых положительных отзывов от их руководства). Пока, наконец, нашего «Годо» не прочли молодые тогда актеры МХАТа (где его тоже отвергли) Александр Феклистов, Дмитрий Брусникин (с него как раз и начавший свою режиссерскую карьеру) и Павел Белозеров. В то время они начали сотрудничать с театральной студией «Человек», где незадолго до того прогремела по Москве постановка (тоже мхатовца) Михаила Мокеева по пьесе Мрожека «Эмигранты»). Так «Годо» стал «их человеком». В общем, насколько я понимаю и помню, руководитель театра Людмила Рашкован оказалась едва ли не первым режиссером, осмелившимся нарушить табу советской цензуры в своем секторе искусства. Премьеру сыграли в октябре 1988 года (число, увы, не помню). Все же что-то уже начинало сдвигаться. И тогда мы взялись за Пинтера, верного ученика Шекспира и Чехова (по его собственным признаниям), еще одну супер-звезду театра абсурда. У Пинтера, который, в отличие от Бекетта, вообще никогда в СССР не переводился, мы выбрали первую его «полнометражную» пьесу «День рождения». С ней, конечно же, повторилась та же история: ее никуда не брали, сопровождая при этом самыми восторженными отзывами. Пока в итоге она не попала в руки руководителя Драмтеатра им. Станиславского Александра

Товстоногова. Сыграла роль фамилия его прославленного отца, и сверху было получено разрешение. 3 января следующего, 1989 года, мы отпраздновали ее сценическое рождение на русском языке.

«Театр абсурда» отправился в свое запоздалое (почти на полвека) путешествие по сценам русского театра. Процесс набирал силу, и в довольно сжатые сроки – почти сразу за выходом премьеры пинтеровской пьесы – последовал спектакль по еще одной пьесе Беккета – «Тлеющие угли» (которая к тому времени уже лежала у меня в столе) в постановке Владимира Мирзоева (причем на довольно необычной для драматического репертуара сцене Московского областного кукольного (!) театра), буквально накануне отъезда режиссера в Канаду в июне все того же 89-го. Но еще до того неутомимый Мирзоев умудрился сделать одну из самых удивительных своих работ того периода, инсценировав (и тоже в моем переводе) пьесу крупнейшего современного драматурга – из числа и поныне действующих в Великобритании – Говарда Баркера. То была пьеса «Возможности», последняя по счету тогда у Баркера, которую незадолго до этого увидел в Лондоне Анатолий Васильев. Он решил ее поставить, привез текст в Москву, где она и попала мне в руки. Я перевел, но постановка в васильевской Школе драматического искусства на Поварской, однако, не сложилась. Вот тогда-то я и дал прочесть пьесу Мирзоеву. По-братски разделив ее десять сцен с Владимиром Климом, только что тогда закончившим курс у Васильева, он (вернее, конечно, они) вынес спектакль в двух вечерах на сцену Театральных мастерских Союза театральных деятелей, которая в то время бытовала в помещении не существующего уже ныне Дома культуры им. Зуева – одного из немногочисленных памятников архитектуры эпохи конструктивизма, украшавших еще в ту пору московский уличный пейзаж – где они теперь?![1]. Первого мая зрители, прежде чем достойно завершить мировой праздник трудящихся, толпились у дверей ДК. Мест на всех желающих катастрофически не хватило, впрочем, картина была в ту пору вполне обыденная: к театру в подобных общественных ситуациях вообще характерен всплеск зрительского интереса, а с другой стороны, «пропущенная» (в самом прямом смысле слова) зарубежная драматургия XX века делала своё дело. Ну и, конечно, репутация у данных молодых режиссёров тоже располагалась на достаточной высоте. Не знаю, как насчет памятников, а от Баркера в российском театре по сю пору остался лишь тот незабываемый спектакль да – с недавних пор – мой перевод «Возможностей» (опубликованный в №10 «Иностранной литературы» за 2014 год). Его «театр катастроф» как-то не привился в России.

Кажется, именно так, именно тогда, с середины 80-х годов, и начинался у нас «запретный» зарубежный театр XX века. Насколько далеко впоследствии зашло это знакомство, мне из моего южно-европейского далека судить трудно. Я лишь скромно попробовал поделиться тем, что осталось в памяти от той поры на достаточно узком отрезке времени, да и то все это лишь про театр, вокруг которого протекала на том отрезке времени значительная часть моей жизни.

Рим, май 2017

1 Здание стоит на прежнем месте, но перестроенное почти до неузнаваемости (Ред).

АЛЕКСАНДР ВАРАКИН

«ШКОЛА», КОТОРУЮ МЫ ПОТЕРЯЛИ

АЛЕКСАНДР ВАРАКИН

«ШКОЛА», КОТОРУЮ МЫ ПОТЕРЯЛИ

Обладая, хочется верить, талантом, родился и жил я в провинциальном городе Саранске, любя по-своему Пушкина и Гоголя, Маяковского и Есенина, Евтушенко и Рождественского, еще, пожалуй, Владимира Харитонова: «Мой адрес – не дом и не улица...» Было в этом мирке уютно, комфортно, легко. Свои первые рассказы отнес в Союз писателей Мордовии, думая, что ТАМ сразу и напечатают... Слава богу, первые рецензии меня не убили, но думаю, что, останься я в родном городе, никогда не вышел бы уровнем сознания из того состояния, что А. Довженко в свое время назвал «провинциализмом»: упорством и жаждой признания добился бы, чтобы в том же СП приняли меня за «своего», стал бы печататься, выпускать книги, официально вступил бы в число избранных и почивал на лаврах, кои со временем не могли не воспоследовать. Ничего плохого или оскорбительного не хочу сказать про моих земляков-писателей, имею в виду лишь собственное убогое сознание.

Но волей случая или провидением, однако, мне было даровано совсем иное: однажды в поезде влюбился в спутницу, женился и поехал за нею вслед «на Юга» – в далекий и тоже «провинциальный» Ташкент. Любовь прошла, а Ташкент остался.

Если перейти вокзальную площадь, в первом же перпендикулярно стоящем к вокзалу доме был в то время книжный магазин. В первые же дни я в него и бросился. Печатный дефицит диктовал мне: здесь живут сплошь узбеки, на что им русские книжки? Стало быть, в магазине можно запросто купить и Булгакова, и Цветаеву, и того поэта, которым в те дни болел, то есть Андрея Вознесенского! Увы, на полках я увидел лишь местных авторов, а из поэзии... Первая попавшаяся книга оказалась сборником какого-то Александра Файнберга «Далекие мосты». Несколько свысока – я ведь не сразу из Саранска приехал, а заходил в Москве в отдел поэзии «Сельской молодежи», где удалось перекинуться двумя фразами с самой Ларисой Васильевой (то ли случайно забежала, то ли в бухгалтерию пришла за гонораром)! — бросил взгляд на первые попавшиеся строки... Потом еще... Что такое?! Оказывается, не только не хуже кумира масс Вознесенского, но и местами поинтереснее. Чудеса!!!

Судьба – очень странная «индейка»: берет быка за рога, и никуда он от нее не денется. Так в первые «секунды» моего пребывания в новом для меня мире я познакомился с ярчайшим и, естественно, самым лучшим поэтом Ташкента. А через пару дней – и с лучшим редактором Вадимом Новопрудским, когда притащился в издательство «Ёш гвардия» и внаглую навязывал ему свою «поэму» на предмет публикации.

Надо признать, вот тут бы Новопрудскому и... нет, меня вторично не убили, а мягко присоветовали, ни слова не сказав про мои «стихи», прийти такого-то сентября в Семинар молодых авторов при Союзе писателей Узбекистана, чтобы

поучаствовать в первом в моей жизни семинаре.

И вот на этом самом первом семинаре с меня и слетел весь провинциальный флер. Произошло это в самом конце организационного заседания – все участники встретились впервые после долгого летнего перерыва, так что никаких обсуждений не было, – когда Вильям Александрович Александров, тогдашний руководитель семинара, предложил почитать по одному стихотворению всем по кругу. Я солидно распахнул большую общую тетрадь, полную моих высококачественных «произведений», и стал ее листать... Нет, нет, нет, нет... И это нет... Батюшки! А у меня нет НИ ОДНОГО стихотворения, которое можно было бы прочесть слушателям. Вот это номер!

Пыхтя, свистя и пришепетывая, потея и краснея, прочел все же одно из небольших стихотворений, которое пять минут назад искренне считал шедевром. Стыдобища! У меня не только стихотворения – одного стиха (в смысле – строки) и то не было!!!

Так начался мой переход из провинциализма в литературу. Когда встречался с кем-то из слушателей или руководителей глазами, мне казалось, что они снисходительно смотрят на меня, зная такие правила и такие законы, что мне и не снились в моем странном убогом мирке. А я-то думал!

Был здесь в качестве гостя и поэт Вадим Новопрудский, с чьей подачи я оказался на семинаре. Он не стал отнекиваться и тоже прочел четверостишие, которое, может быть, и не назовешь идеальным стихотворением, но для меня тоже ставшее открытием:

Ах, молодость, какая благодать!
Как просто жить, как сложно рифмовать!
А мастерство – ведь это только знать,
Как сложно жить и просто – рифмовать.

Злой сам на себя, ехал домой и обкатывал в мозгах пародию:

Ах, семинар, какая благодать!
Стихи принес – их будут обсуждать.
При этом могут так ногой поддать,
Что будешь только мимо пролетать!

И так далее. Но через пару месяцев, пока не до конца излеченный, наваяв еще с полтетради, я все-таки добавил к новому ту идиотскую поэму, написанную, как я вскоре понял, «под Маяковского» и с претензиями «под Евтушенко», и отдал в бюро семинара на обсуждение. Меня на очередном заседании, конечно, распяли, хотя и не приговорили совсем – в третий раз избежал убийства! – но лечение вступило в завершающую стадию, и вскоре я принес совсем новую подборку стихотворений, из которой парочка даже попала в альманах «Молодость», – редактировал его как раз В. Новопрудский. В тот момент вместо В. Александрова нами руководил уже Станислав Лукич Кулиш – они на пару с Эдуардом Эдуардовичем Орловским меня каждый по-своему опекали и давали со своей стороны совершенно разные, но непременно ценные советы. В целом обстановка на семинаре мне казалась настолько теплой и приязненной, что ее

можно было сравнить с домашней. Потом, прижившись в проектном институте, где я получал казавшуюся мне маленькой зарплату, я стал понимать другое: и семинарская, и рабочая, и «хлопковая», и вообще общеташкентская обстановка – она очень отличалась от моей саранской неким плотным сочетанием южной широты души, традиции, взаимоуважения, терпимости и даже в какой-то степени аристократичности. Примерно как если бы я из «Мещан» Горького попал в «31 июня» Пристли. Кстати, примерно в тот же год «31 июня» в качестве новогоднего подарка нам показали – единственный раз за все советское прошлое. Так начинались весьма странные восьмидесятые.

Удивительно, как близко одно от другого: ты тут пыжишься сделаться большим писателем, а за окном – десятилетие перемен.

Как преддверие этой ломки – 11 декабря 1980 года. У нас идет семинар, кого-то обсуждаем. Я сижу на стыке двух длинных столов, вдоль которых сидит очень много народу – человек, пожалуй, двадцать пять, а еще и за моей спиной, на ряду стульев вдоль стенки с окнами. На спинке моего стула висит мой легкий плащ, как сейчас помню, светло-бежевый, еще матерчатая сумочка, преддверие нынешних пластиковых пакетов с ручками: размер как раз под папку с бумагами – я же «писатель»! Сама папка лежит передо мной на столе. Припоминаю, все никак не мог решить, на который из столов ее положить – на левый или на правый. Наконец сообразил – развернул на оба стола. Заседание вел Кулиш. Все как всегда. Вдруг комната заседаний наполнилась очень странным пронзительным гулом – я такого не слышал ни до, ни после. Гул нарастал, и каким-то шестым чувством до меня дошло, что он очень не к добру. О протяженности звука и сейчас ничего не могу сказать – то ли гудело десять секунд, то ли всего одну. Потом гул прекратился, и наступил черед... Дальше мои воспоминания только визуальные: я смотрю перед собой и вижу, как линия соединения двух столов расходится чуть ли не сантиметров на десять – и вновь сходится. Следующий кадр – будто из другой хроники: я стою у двери, уже одетый, папка, лежавшая на столе, теперь в сумке, сумка в руке, а правой рукой я придерживаю створку двери, чтобы выйти из зала. И наконец включается слух: Станислав Лукич предлагает всем вернуться на места, ибо все закончилось, а повторный толчок будет не раньше чем через полчаса. Это было знаменитое Назарбекское землетрясение силой, как говорили, 8,1 балла. То, еще более знаменитое, разрушившее Ташкент в шестидесятых годах, несло в себе, кажется, баллов 7,5. А может, вру, но все равно меньше, чем Назарбекское. Отчего же то землетрясение разрушило множество строений и принесло много бед, а теперь вроде и удар помощнее, а ни о каком бедствии не говорят?

Оказалось, все просто: ТА волна была продольной, а ЭТА – поперечная. Здания на этой назарбекской волне как бы слегка подпрыгнули и встали на место. Их не качало и не валило.

Станислав Лукич оказался прав: повторный толчок пришел, хотя и не через полчаса. Он грянул минут через двадцать и даже несколько разочаровал «знатоков»: сила его была баллов пять, не больше. К этой минуте мы немного освоились в новом для нас зале заседаний: он весь был покрыт мелкими пластинками побелки с потолка – буквально усыпан.

Зато на выходе нас ждал сюрприз, которого я поначалу в горячке не заметил: почти под дверью лежал целый кирпич, выпавший из нашей стенки в коридор

или на площадку второго этажа. Я приостановился, пропуская кого-то вперед, задумавшись: откуда же кирпич? Стена выглядела совсем целой, потолок тоже. Может, кто нарочно принес, пока мы заседали?.. Нет. Оказалось, в процессе тряски кирпич действительно вылетел – из-под портрета Ленина. Вот помню, что Ленина, а как выглядел вождь на том портрете – убей, не помню. Стало быть, портрет хлопал по стене. По-своему аплодировал наступающему десятилетию.

Второй большой толчок Назарбекского землетрясения пришел 30 декабря примерно в половине восьмого утра. Он был по силе близок к первому, и волна оказалась сложной, продольно-поперечной, и кухню мою корежило у меня на глазах не по-детски, но как-то вновь обошлось, хоть и на четвертом этаже. Событие застигло меня опять возле стола, только кухонного: намазываю маслом бутерброд – и вдруг вижу самого себя аж в метре от бутерброда, с ножом в руке, и машу этим ножом по воздуху. Только потом обнаружил, как ходуном ходят стены, будто картонные.

Через какое-то время, уже наслушавшись историй про то, что у кого случилось в ходе этих двух толчков, я нашел самой забавной историю Станислава Кулиша. Придя тогда, после семинара, он застал дома беспорядок, а главное – на полу на ковре валялась огромная китайская ваза, совершившая кульбит с телевизора. Зачем уж он поставил большую вазу на телевизор – не знаю, каждый сам себе дизайнер. Помня, что второй толчок, и сильный, обязательно произойдет, Станислав Лукич оставил вазу на том же ковре в уголке: если упадет, просто приляжет на мягонькое. Ваза 30 декабря «прилегла» вдребезги!

Вот так и начались восьмидесятые, каждый год которых не был похож на другой. То ли время спрессовалось, то ли это мои личные ощущения, но для меня все эти годы по сей день как на ладони. Очень много у меня спрессовалось в 8–9 лет того десятилетия. Как сказал Михаил Анчаров: «Каждый год – как межа между новым и старым...» Началом и для меня помнятся регулярные трансляции по телевизору «Лебединого озера»: Брежнев, Андропов, Черненко... и вот ОНО пришло!

Виктор Коркия красиво сказал о тех событиях:

Не соблазнительные виды,
Не сладкий голос Би-Би-Си –
Три всенародных панихиды
Смутили сон всея Руси.

Может быть, в Москве и ощущалась эта «смута» – в Ташкенте же все было по-прежнему, по-домашнему. На семинар приходили все новые таланты. Они как-то очень органично соединялись с прежними – теми, кто посещал семинар и раньше, кто не только чего-то достиг, но и уже был опубликован в альманахе «Молодость». Я говорю о поэтах, потому что проза на семинаре если и возникала, то не очень яркая или, прямо скажем, никакая. Пока к Ольге Кравченко и Володе Васильеву не добавилась фундаментальная фигура Володи Соколова – мудрого и яркого, пожалуй, единственного тогда истинного прозаика. Правда, он закончил Литинститут и, слава богу, не заразился его «традицией»: уж очень одинаковых тот стал выпускать прозаиков, как ни странно. Очень скоро Владимир Соколов из председателя бюро семинара превратился в ведущего семинар. Не могу

не вспомнить о двух прекрасных девушках – это брюнетка Вита Демихова и натуральная блондинка Нина Демази. Обе писали прекрасные стихи, и мне даже было немного жалко, когда Вита исчезла: оказалось, она вот уже несколько раз поступала во ВГИК и наконец, видимо, поступила. Витиных стихов не помню, что не умаляет их качества, а вот из стихов Нины припомню не самые важные, зато яркие:

Как случайный матерок,
Вылетает катерок.

Нина казалась или была настолько красивой, что мне было неловко находиться рядом с ней. Не знаю, один ли я испытывал такое, но однажды мы встретились на станции метро и несколько минут ждали поезда. И пока стояли, вынужденно о чем-то пустом разговаривая, мне с каждой секундой было все неудобнее за свою мешковатость и провинциальность. А потом ведь еще и ехали куда-то! – но этого я уже и не помню. Зато в памяти так и осталась одна из немногих удивительных красавиц, которая была еще и умна.

Говорю «был», «была» – не подумайте чего-нибудь, просто с тех пор я этих людей не видел, а описываю все же события тридцатилетней давности. Да и страны той давно нет.

Володя Дятчин. Брутальный стихотворец «патриотического» направления, но я в то время, да и сейчас, отношу жанр к «туристскому» – такие стихи и песни звучат у костра, когда рядом палатки и комары.

Володя Пилипенко. Ярко сверкнув в начале 80-х, потом постепенно сошел на нет.

Федор Бучков. Мы много с ним спорили о поэзии в перерывах и потом, в гостях друг у друга. Развела нас жизнь и взгляды, которые постепенно все отдаляли нас. Потому припомню лишь одну из идей Федора: поэт может не написать собрания сочинений, но четыре строки написать обязан. И Федор, понаписав много глупостей, все-таки выдал году в восемьдесят первом нечто похожее на стихотворение:

Вот и осень пришла,
Обнажились корявые сучья.
Так корявою станет душа
В час, когда облетят с нее чувства.

Подавали надежды Яша Верховский и Витя Конев, но Яша вскоре захлебнулся в актерской жизни, а Витя увлекся Бобом Гребенщиковым и мечтал всерьез заняться рекламным бизнесом, когда у нас таковым и не пахло. Видимо, зачитался, как и я когда-то, книгой Артура Тевекеляна «Рекламное бюро господина Кочека».

Ну и, конечно, Юлечка Гольдберг – насквозь поэтическое существо и внешне, и внутренне. Писала она очень много и очень хорошо – для обсуждения всегда никак не могла выбрать из пачки с шестью сотнями стихотворений. И помочь ей было нельзя: мне нравилось все. Володя Соколов только хитро помалкивал, ничего не советуя на этот счет.

Чтение, 80-е

С приходом в руководство семинара Володи Соколова я слегка игнорировал встречи в Союзе писателей. То ли гордыня, ибо он совсем недавно был таким же участником, то ли и впрямь какие-то побочные заботы одолели, но когда я все-таки опять стал регулярно ходить, вдруг обнаружил новых поэтов и даже прозаиков – талантливую Ольгу Крупенье, которая вскоре стала редактором «Пионера Востока» (ташкентской «Пионерской правды»), и молчаливого, серьезного Игоря Цессарского. С его рассказом в «Молодости» я познакомился раньше, чем с самим Игорем, и впечатления вполне подтвердились. А еще я увидел прекрасную загадочную и глубокую поэтессу ахматовского типа – Аллу Широнину. Ну и, конечно, Галину Востокову. Уже в конце восьмидесятых она выпустит то ли в «Советском писателе», то ли в «Худлите» замечательный роман «Нефритовый слоненок», и его прочтут по всей стране. Уже в 90-х мне новосибирцы передавали свое восхищение именно этой книгой, но я к тому времени был уже очень далеко от столицы Узбекистана.

Яркая и тоже таинственная молодая поэтесса Галя Галимова возникла уже состоявшейся творческой единицей. Только потом, в связи с какими-то совсем иными событиями, я узнал, что Галя поэтесса династическая, потому что она дочь великолепной поэтессы старшего поколения Зои Тумановой. Сразу скажу, никакой гордыни в девушке я не увидел, хотя она вполне могла бы быть объяснимой. Нет, серьезная, трепетная поэтическая душа.

Соколов вскоре покинул и семинар, и Ташкент, потому что стал собственным корреспондентом «Литературной газеты». Многие помнят его громкие

публикации, например, про частный извоз, когда об этом еще нигде не говорили. Ну и апофеозом стала громадная статья об Адылове, принесшая ему всесоюзную известность. Потом, в начале девяностых, Володя возглавлял газету «Век», а позже я его и вовсе потерял. Оказалось, он отправился в Германию налаживать там «русский Шпигель» и стал для многих из нас недоступен. Не нравится мне в этой истории лишь одно обстоятельство: Владимир Николаевич связался с Фондом Горбачева и действовал при его поддержке. В Интернете есть фото, где они с Михаилом Сергеевичем сидят в обнимку... Володя, прости, но я бы побрезговал.

Совершенно отдельным пунктом, иначе и быть не могло, шествует через все десятилетие знаменитая Дина Рубина. Я был очарован ее повестью в «Юности» «Когда же пойдет снег?..» еще в семидесятых. Честно говоря, оказавшись в Ташкенте, я даже не мечтал о встрече с Диной: где она – и где я... Но однажды получил от нее приглашение прийти к ней на ее семинар в Доме молодежи, и... Нет, никакой встречи не было: постеснялся, о чем до сей поры жалею. Потом, как говорится, поезд ушел.

Одним из самых ярких моих знакомств было знакомство с поэтом Игорем Бяльским. Познакомились смешно: пришли на семинар раньше всех и долго бродили перед закрытой дверью зала, как раз по тому месту, где когда-то валялся кирпич. Наконец молчать было уже невмоготу – так и познакомились, под дверью. Я о нем много слышал, а он меня, оказывается, читал. Обменялись подборками – то ли тогда же, то ли позднее, в другой раз. И подружились. Игорь из всей нашей братии, не считая Соколова, самый первый вступил в Союз писателей, я – за ним...

Несмотря на то, что в этот момент семинар вел уже любимый мой поэт Александр Файнберг, по-настоящему нас с ним познакомил именно Игорь. Вскоре наступила уже так называемая «перестройка», и в Ташкент стали наезжать московские знаменитости. Со стихами Александра Еременко меня познакомил еще Володя Соколов, а вот лично с Лешей Парщиковым, Володей Друком, Ильей Кутиком – тоже Игорь. Жить стало получше и повеселее, от московских гостей нахватались мы новых идей и веяний, только не знали, что с ними делать. Особняком в семинарской компании стоит и Ольга Лебединская, с которой я познакомился позже, чем с другими. Зато она единственная из литературного сообщества Ташкента, на чьем свитере моя Манюня, которой было всего несколько месяцев, сумела оставить свой радостный след. Ольга – одна из немногих, к кому средняя дочурка отнеслась с искренней симпатией. А вот рождение Варюхи я отметил в компании Игоря и Александра Аркадьевича Файнберга у него, Файнберга, в квартире. Позже он будет редактором моей книжки «Городской пейзаж» в издательстве им. Гафура Гуляма и моим рекомендателем в Союз писателей. А тогда, в феврале 1988-го, Файнберг поднимал бокал:

– За лучшую аллитерацию: Варвара Александровна Варакина!

Тот же Игорь познакомил меня и со Степаном Балакиным, ташкентским бардом, которому даже в голову не приходило появиться на семинаре при Союзе писателей. И с Сашей Стрижевским, чьи песни мы пели на хлопке вот уже много лет, а лично встретились лишь в конце восьмидесятых. А Илья Кутик, в одну из моих командировок в Москву, свел меня с гениальным художником Игорем

Ганиковским[1], с которым я поддерживаю общение до сей поры, несмотря на то что и Ташкент, и Германия где-то далеко и почти для меня виртуальны.
Уже расставшись и с семинаром, и с Ташкентом в 1990 году, я много думал о том, какой урон нанесла стране горбачевская перестройка, в самом конце которой предатели одержали верх. Ведь в Ташкенте к концу восьмидесятых создалась уникальная поэтическая «школа», равных которой, пожалуй, не было нигде и никогда. Теперь она рассеялась по стране и, насколько я знаю, практически нигде не имела продолжения. Кто в Америке, кто в Германии, кто на российской периферии, кто в Израиле, где, насколько мне известно, только Игорь Бяльский продолжает писать стихи.

Вопрос не в самих стихах. А в том, что в сумме это был могучий таран, который мог сделать для русской литературы нечто невиданное и неслыханное. Самое важное, что каждая единица из этой «команды» была абсолютно индивидуальна, со своим неповторимым языком и своим мировоззрением. Объединяли нас только формально – Александров, Камалов, Файнберг, Соколов. А неформально – особый дух, которым дышала эта столь разная поэзия.

Иногда мне кажется, что все, что случилось потом со страной, случилось лишь для того, чтобы уничтожить именно этот неповторимый дух. Горбачев и иже с ним попали в точку.

Я проектировал метро. Мой институт располагался в скромном здании напротив вокзала. И вот в перерыв, особенно в жару, летом, я не хотел тащиться в столовую, а бежал на вокзал, где знал один ларек с хорошими беляшами, и брал парочку, чтобы поскорей вернуться на рабочее место, под кондиционер, и с чаем съесть эти беляши.
Однажды бегу по ступенькам в здание вокзала, а наверху стоят два дембеля – по виду «афганцы». Один искренне так показывает на меня и говорит:
– Смотри, Вараксин!
– Дурак! — отвечает другой. – Не Вараксин, а Варакин.
И впервые я задумался о том, что ведь нашим ограниченным контингентом в Афганистане занимается ТуркВО и, стало быть, там, в Афганистане, солдатики читают то, что им пришлет ТуркВО. А что им могут прислать из Ташкента? Конечно, в том числе альманах «Молодость». А там наши стихи и фотопортреты.

Говоря о поэтической и вообще литературной жизни молодых тогдашнего Ташкента, нельзя не упомянуть и о «понедельниках» Володи и Светы Васильевых. Прежде это были «четверги», потом «вторники», и в мою бытность хозяева этого творческого гнезда остановились на понедельнике как самом удобном дне для встреч (у актеров как раз выходной). Мы собирались часам к шести-семи в их квартире на северо-востоке Ташкента, каждый получал чашку чаю и какие-то сладости в общем доступе на столе. Значение «понедельников» иногда не уступало значению семинара. Даже при том, что раз на раз не приходится, иногда бывали убойные «понедельники», когда, может, за столом собиралось и не сорок человек, а всего семеро, причем многие даже не имели отношения к литературе. Любое из этих вечеряний приносило свой результат и тому, кто писал стихи или рассказы, и тому, кто не менее заинтересованно читал их. «Понедельники» выпускали

1 Данное утверждение оставляю полностью на совести автора (И. Ганиковский).

свой рукописный журнал «Карасс», и ваш покорный слуга не гнушался в нем публиковать свои литературные глупости или, совсем уж иногда, достижения. Когда уехал из Ташкента, мне было жалко в первую очередь даже не знаю что больше – семинар или «понедельник».

МАРДЖОРИ ПЕРЛОФФ

РУССКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ: ОКСЮМОРОН

МАРДЖОРИ ПЕРЛОФФ

РУССКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ: ОКСЮМОРОН?[1]

В результате сначала «перестройки», а позже полного распада Советского Союза явился большой соблазн целиком отождествить «новою русскую поэзию» с ее американским постмодернистским аналогом. И прежде всего с поэтами, которые наиболее активно начали переводить эту прежде «самиздатскую» поэзию – то есть причастными к движению «Ленгвидж Скул»: самыми яркими из них – Лин Хеджинян, Майклом Палмером, Джин Дэй, а также соавторами Хеджинян (Майкл Девидсон, Рон Силлиман, Барретт Уоттен) по своего рода путеводителю «Ленинград» (San Francisco: Mercury House, 1991), где очевидна перекличка некоторых русских поэтов с американским постмодернистским авангардом, что бы ни выражали эти неоднозначные термины. А, к примеру, в прошлом году на чтениях на улице Нью лэнгтон Алексею Парщикову и Ивану Жданову был задан вопрос: «Какие американские поэты оказали влияние на ваше творчество?» «Поэты “Лэнгвидж Скул”», – последовал немедленный ответ, как помнится, Парщикова. То же подтвердили совместно Эндрью Вахтел и Парщиков в их вступлении к новой антологии «Третья волна» Кента Джонсона и Стивена М. Эшби. «Обе группы, – пишут они, – видят источник поэзии в самом языке, потому именно с этой группой бывшие поэты андеграунда вошли в актуальный творческий диалог... в последние несколько лет он расширяется, поскольку советские поэты активно переводят своих вновь обретенных поэтических единомышленников, которые, в свою очередь, переводят их»[2].

Начавшееся сближение между двумя поэтическими группами становится все более явным, особенно что касается западного полушария. Приток энергии, энтузиазма и дерзости, а также обращение к новым источникам и расширение тематики чувствуется в таких недавно написанных книгах, как «Oxota» Лин Хеджинян, целом «романе в стихах», подобно Пушкинскому «Евгению Онегину», и готовящемся к печати сборнике «Русские ночи» Кларка Кулиджа. Однако по крайней мере у меня остается вопрос, действительно ли тождество между этими группами столь очевидно, как обе они утверждают. Можно его сформулировать таким образом: учитывая огромные политические, социальные и культурные различия, существующие между нашими странами в продолжение XX века,

---

1 © Marjorie Perloff, 1993. Статья, опубликованная в «Postmodern Culture», v.3 n.2 (January, 1993), печатается с разрешения автора (Ред).

2 «The Third Wave, The New Russian Poetry», ed. Kent Johnson and Stephen M. Ashby (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991), p. 9. В дальнейшем цитировании: TB. (Здесь и далее Авт).

Джон Хай,Алексей Парщиков, Иван Жданов,Александер Еременко, Евгений Дыбский

особенно в его середине, в сталинские годы, прервавшие развитие «модернизма», недавно возродившегося уже с добавлением приставки «пост», вправе ли мы ожидать действительного соответствия двух поэтических парадигм?

Стоит обратить внимание на рассуждение Дмитрия Пригова о концептуализме в его манифесте «Что тут еще сказать?» и подробные комментарии к нему, вошедшие в сборник «Третья волна». Движение концептуального искусства в США формируется к концу 60-х, как сообщает Урсула Мейер в предисловии к своему справочнику под данным заголовком:

«Функции критика и художника традиционно считались различными: дело художника – создавать произведения, дело критика – их оценка и интерпретация. Однако в последние годы группа молодых художников породила термин ”концептуальное искусство”, которое отвергает подобное разделение обязанностей. Художники-концептуалисты присваивают себе роль критиков в трактовке собственных работ... Важнейший аспект концептуального искусства – самооценка; часто художники объявляют трактовку своих работ их неотъемлемой принадлежностью. Таким образом, многие художники-концептуалисты предвосхищают осмысление и интерпретацию их творчества».

И еще показательней: «концептуальное искусство» Джозефа Козута и Вито Аккончи, Ханса Хааке и Джона Болдессари поддержало вызов Дюшана, «предпочитая концепцию изображению» и отвергая примат зрительного образа, когда его «смысл» зашифрован визуальными знаками. Для них искусство в первую очередь – идея, информация, известие: по сути, это означает, что каталог может заменить выставку, а то и вовсе их отменить в пользу подборки текстов и репродукций.

Теперь сравним данную эстетику с высказыванием Эпштейна:

«Что такое концептуализм? Почти всякое художественное произведение... в той или иной степени концептуально, в нем заложена определенная концепция или сумма концепций, которые извлекает критик, теоретик, интерпретатор. В концептуализме эта концепция, демонстративно выделенная из живой художественной ткани, и становится самостоятельным произведением, или "концептом". Вместо "произведения с концепцией" перед нами "концепция как произведение". Вот этот разрыв между идеей и вещью, между знаком и реальностью и воссоздается – уже вполне сознательно, как стилевой принцип – в произведениях концептуализма... Концептуализм – это мастерская по изготовлению чучел, идейно-фигуративных схем, на которые наскоро наброшена неряшливая, дерюжная языковая ткань». (ТВ, с. 270)

Затем он цитирует Дмитрия Пригова:

Выдающийся герой
Он вперед идет без страха
А обычный наш герой –
Тоже уж почти без страха
Но сначала обождет:
Может все и обойдется
Ну, а нет – так он идет
И все людям остается.

И комментирует:

«За этими стихами Дмитрия Александровича Пригова легко узнается схема, легшая в основу множества патетических произведений о неустрашимом и всепобеждающем герое, о его чуть отстающих, но преданных соратниках. Обычная задача таких одописаний состоит в том, чтобы понадежнее упрятать схему в одежды языковых красот, сделать ее пугающе похожей на живого человека. Поэт-концептуалист, напротив, вытаскивает эту схему из всей суммы ее эстетических запечатлений и видоизменений, выставляет как самостоятельный факт перед читательским восприятием» (ТВ, с. 270).

Согласно Эпштейну – что соответствует высказыванию Пригова, как и «концептуальным» стихам Льва Рубинштейна, также опубликованным в «Третьей волне» – концептуализм стремится продемонстрировать свою идеологическую основу, которую более традиционная поэзия старается скрыть посредством различных стилистических ухищрений. Но, по иронии, это стремление выставить идеологему напоказ, отделив от ее материального воплощения, становится почти антитезой нашему концептуализму 60 – 70-х, категорически отвергавшему вообще какой-либо потаенный смысл, сделав само понятие психологической глубины анахронизмом. Тогда как американское концептуальное искусство атаковало «слева» абстрактный экспрессионизм и «живопись цветового поля» за их бессодержательность и «красивость», его русский вариант стремится обыграть эстетические штампы соцреалистической живописи и поэзии, тем делая их более привлекательными. Такого рода концептуализм скорее форма пародии или стилизации, род сатирической рефлексии, которая, ничего не

принимая на веру, старается обнажить потаенные истоки поэтическо-визуального дискурса, каковым наш концептуализм вообще отказывает в существовании.

Два других течения, выделенных Эпштейном в постмодернизме, – «метареализм» и «презентизм» также ставят некоторые вопросы перед англо-американским читателем. «Метареализм» (к нему Эпштейн причисляет таких поэтов, как Аркадий Драгомощенко, Надежда Кондакова, Виктор Кривулин, Ольга Седакова, Иван Жданов) он определяет как стремление к созданию сверхвременной модели реальности, где основным приемом становится метаморфоза, то есть когда «одно становится другим». «Метареализм, – утверждает Эпштейн, – имеет мало общего с сюрреализмом, поскольку обращается не к подсознанию, а к сверхсознанию» (ТВ, с. 177). На что сюрреалисты могли бы ответить, что на деле эти два течения не слишком разнятся. Действительно, такие предтечи сюрреализма, как Рембо и Лотреамон, использовали именно те литературные приемы, которые описывает Эпштейн; к примеру, страстно эротическая, «прерывистая», галлюциногенная поэзия Драгомощенко сразу же приводит на ум Рембо, хотя, разумеется, восходит также и к российским источникам.

Второе выделенное им течение – «презентизм», «поэзия присутствия» – характеризуется вкусом к современности и техногенному изяществу предметов, но без «социально-эстетической агрессии и евангельского утопизма», свойственных футуризму (ТВ, с. 280). «Презентизм, – по мнению Эпштейна, – утверждает само присутствие вещи, ее видимость, осязаемость как необходимое и достаточное условие ее осмысленности». И он приводит в качестве примера стихотворение Парщикова «Сом» как феноменологический текст, являющийся «совокупностью всех его восприятий: зрительных и осязательных, в воде и на суше, наяву и во сне» (ТВ, с. 281).

Меня данная трактовка несколько озадачивает, поскольку принято считать, что постмодернизму как раз свойственно ставить под сомнение присутствие, сосредоточенность, органическую целостность и т.д. С конца 1960-х, после того, как Деррида опубликовал свою работу «Письмо и различие», «присутствие» стало одним из терминов, чья роль отвергается в пользу, наоборот, «отсутствия». Но как же тогда обстоит дело с поэтикой Парщикова? Его «Разговор редактора с поэтом», перепечатанный в «Третьей волне», вряд ли это разъяснит. Парщиков утверждает, что хочет включиться в поиск нового языка описания, но затем добавляет, что «старого» языка вовсе не существует, поскольку постоянно пролагаются новые пути, происходит развитие языка. А далее он заявляет, что биохимия вводит нас в мир, где границы между живыми и мертвыми смыты, поэтому он и писал о конкретной работе на земле.

Но давайте обратимся к самой поэзии Парщикова. Привожу стихотворение «Бегство-2», его перевод Майклом Палмером в «Третьей волне», а также подстрочный перевод, сделанный Андреем Патрикеевым.

Пыль. Пыль и прибой. Медленно, как
смятый пакет целлофановый шевелится, расширяясь,
замутняется память. Самолет из песка
снижается, таковым не являясь.

Вначале войны миров круче берет полынь.
В путь собираясь, я чистил от насекомых
радиатор, когда новый огонь спалил
половину земель, но нас не накрыл, искомых.

Пепел бензозаправки. Пыль и прибой. Кругом -
никого, кроме залгавшегося прибора.
Всадник ли здесь мерцал, или с неба песком
посылали линию прибоя...

В баре блестят каблуки и зубы. Танец
тянется, словно бредень в когтях черепахи. Зря
я ищу тебя, собой не являясь,
нас, возможно, рассасывает земля.

FLIGHT

Dust. Sea-form and dust. Slowly, the way
a crushed cellophane packet stirs
and expands, memory blurs. An airplane out of
sand descends – not even a plane.

At the start of the war of the worlds harsh wormwood
takes command.
Preparing to set out, I was scraping bugs
from the radiator when a new fire torched
half the land, seeking but missing us.

Gas station's ashes. Sea foam and dust. Nothing
around but this control panel in eternal malfunction
Was a rider shimmering there, or was sand scattered
from the sky along the shoreline ...

Flashing teeth and flying heels in the bar. The dance
fans out like a seine net in a turtle's claws. In vain
I search for you, not knowing who I am
Maybe the earth dissolves us. (TB, c. 26)

BEGSTVO II

Dust. Dust and the surf. Slowly like the moving
crumpled plastic bag the memory expands,
getting torrid. A plane made of sand

Захар Шерман, холст/масло, 1986

is losing height, without being a plane.

The smell of wormwood is more acute at the beginning of
the war of the worlds.
Getting ready to set off, I was cleaning the radiator
from insects when a new fire burned
half of the lands, without reaching us whom it sought.

The ashes of the petrol station. Dust and surf. All
around
there is nobody but the instrument (measuring?) that is
telling lies without reserve.
Was it a rider that glimmered here or was it sand
that was strewn over the line of the surf ...
Heels and teeth glitter in the bar. The dance
is like a drag net stretching in the claws of a
tortoise. In vain
I'm seeking you without being myself;
maybe we are being dissolved by the earth.

Перевод Палмера, выглядящий удачным, достаточно близким к оригиналу, если его сравнить с подстрочником Андрея Патрикеева, демонстрирует образы природы в столкновении с патологичным техногенным миром. В этом безымянном и безликом ландшафте, где «пыль и прибой», память расширяется, как «смятый пакет целлофановый», и пепел бензозаправки покрывает песок, который развеивается, подобно призрачному самолету, или уподобляется «здесь мерцающему всаднику» из третьей строфы, а также перекликается с «в баре блестящими каблуками и зубами». Морской прибой, пыль, полынь, насекомые, когти черепахи – все относящееся к царству природы становится таинственным фоном сперва для «радиатора», как можно предположить, источника «нового огня», что «спалил
половину земель, но нас не накрыл, искомых», а затем, в 10-ой строке – для безымянного прибора, который переводчик Палмер грозно именует «этим вечно неисправным пультом управления» (this control panel in eternal malfunction). Стихотворение неизбежно воскрешает видение Чернобыля, хотя отсылает не только к этой конкретной катастрофе, но также напоминает разнообразные ночные кошмары с мотивами пожара, землетрясения, осуществления апокалиптических пророчеств. Но в любом случае субъект, то есть поэт, выглядит бессильным установить контакт и с неопределенным «ты», и с самим собой: кажется, что единственная им воспринимаемая реальность – это всеобщий распад («рассасывает земля»).

Учитывая галлюцинаторность образов стихотворения, неопределенность в нем «я» и «ты», странные сближения несочетаемых объектов – всадника, возможно, «блестевшего каблуками и зубами», и радиатора, покрытого насекомыми, вполне позволяет его отнести к «метареализму», а также и к «презентизму». Притом тональность и организация стихотворения Парщикова заметно отличается от поэтики, скажем, его переводчика Палмера.

Захар Шерман, холст/масло, 1986

Взять начало стихотворения Палмера «Notes for Echo Lake 1»[3]:

Он утверждает, что эта краснота, как пыль, вглядываясь лишь
в самого себя, и отхлебывает кофе.
Память – это качество, доброкачественность, качество глухоты иль
даже сумрачная стена, к которой ты приближаешься.
Рядом с ним была женщина, что заметила: он никому
не глядит в глаза. (Это на кромке воды.)
Именно, что на кромке воды.
Любая песня располосована умолчаниями иль
«четвертована на три умолчания».
Милый Чарльз, я вновь и вновь принимался за труд, и всегда
без надежды, что смог объяснить бы Мелвилл.
Или на это посетовать.

Как и в «Бегстве-2», у Палмера фигурируют пыль, побережье, память, но все это в гораздо большей степени перемешано или, точней говоря, менее разграничено, чем у Парщикова. В «Бегстве-2» ситуация, хотя и «сноподобная», остается застывшей, как неизменно и авторское «я», которое, не будучи конкретизированным, все же очевидно присутствует. Подобная определенность поддерживается и четкостью поэтической формы: стихотворение состоит из четверостиший с перекрестной рифмовкой, неизменно чередующей мужские и женские рифмы. У Палмера же, напротив (что равно относится и к поэзии Джона Эшбери, Лин Хеджинян или Барретт Уоттен), субъект раскалывается, а ситуация постоянно меняется. После сумрачной стены, «к которой ты приближаешься», в следующей строке является «женщина», что сообщает: «Он никому не глядит в глаза». Но затем сразу следует безличное предложение: «Это было на кромке воды», где «это» остается никак не уточненным. А в обращении «милый Чарльз» несомненна перемена адресата. Можно бы этот текст назвать не стихотворением, а прозой, фрагментарной, афористичной, отсылающей к событиям и объектам, которые мы не способны точно представить, но все же это именно поэзия, «повествующая» о преодолении знаковости, поисках путеводной нити, способной соединить прошлое с настоящим, к чему призваны память и фантазия.

Понимаю, что не стоит делать обобщения на столь малом количестве примеров, и я вовсе не ставлю целью четко разграничить русскую и американскую поэзию по принципу присутствие/отсутствие. Однако он может быть полезным для составления литературной/общекультурной карты современного постмодернизма, чтобы затем «уплотнить сюжет», по определению Джона Кейджа, заполнив пробелы в этом моем описании. Тут еще важный момент – сознательная или нет отсылка к поэзии французского авангарда, даже не так к дадаизму или зрелому сюрреализму Андре Бретона и Робера Десноса, как к «брутальной поэзии» Пьера Реверди, Рене Шара и других поэтов, достигших творческой зрелости уже после Первой мировой войны. Действительно, поэзия Парщикова, Драгомощенко и вообще поэтов «третьей волны» кажется намного ближе к мощной, «эллипсичной» и мистичной лирике Реверди, чем к

3 Michael Palmer, «Notes for Echo Lake» (San Francisco: North Point Press, 1981), p. 3.

скептическому, вяловатому, публицистичному американскому постмодернизму конца XX века. Возьмем, к примеру, стихотворение Реверди «Извилистый путь»:

Случается что днем вдруг наступает мрак:
И пыль и рокот волн приносит южный ветер
На во всю ширь раскинутых крылах
Тогда визгливой жалобой бродяг
Невидимых забрызган павший вечер
На языке горчит взметенный прах
Вдали шарманки завыванье
Корабль души играет на волнах
Все гибельно для моего призванья
Когда смеркаются последние огни
Когда глаза влажны
Словно босые пятки
Бредущего по утренней траве
Когда лишь занимается рассвет
И некто все упорно ищет
Среди глухих путей забытые приметы
Когда измученные звезды и цветы
Летят сквозь переломанные ветки
И ручеек промакивает щеки едва мерцающий из темноты
Когда под мерный шаг бродяги с циферблата
Вдаль прянет горизонта полоса
И повстречаются просроченные даты
Я поднимаюсь ввысь в свет окунув глаза
В мозгу бесцельный гул и внятные названья
Живые лица, имена
Вся прожитая жизнь
И это ликованье
На что свои растратил времена[4]

Джон Эшбери в очерке о шестидесятых годах высоко оценил в поэзии Реверди ее «прозрачность», изображение фабрик и каналов, как «природных объектов», его «возвращение предметам их истинного имени, очищенного от всегдашнего мертвящего груза символов и аллегорий»[5]. Таинственное присутствие предмета в стихах Реверди («Когда под мерный шаг бродяги с циферблата/ Вдаль прянет горизонта полоса») сродни столь же таинственному присутствию средь

4 Перевод с французского Александра Давыдова.

5 John Ashbery, «Reverdy en Amerique» // Mercure de France: Pierre Reverdy Issue, p. 344 (January/April 1962): pp.111-12. I reproduce the whole passage and translate the key sentences in «The Poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage». (Princeton: Princeton University Press, 1981), pp. 35-37.

парщиковских «пыли и прибоя» некоего измерительного прибора или «вечно неисправного пульта управления». В конце концов, дело не в том, знал ли Парщиков поэзию Реверди, когда писал свое стихотворение, или же переклички между ними случайны. Скорее, я хочу посоветовать – я уже высказывала нечто подобное в отношении Драгомощенко в недавнем выпуске журнала «Салфур»[6] – всем нам, как историкам искусства и литературы, постараться более пристально вглядываться в картину, строфу, культурную парадигму, чем мы это делали до сих пор. Несомненно, что Эшбери и Палмер, столь актуальные для Парщикова, сами испытали значительное влияние французской «поэзии присутствия». Этот факт может послужить тем недостающим фрагментом постмодернистского паззла, объясняющим, почему «третья волна» с такой мощью обрушилась на наш берег.

Перевод с английского Елены Наливайко

6 «Sulfur» # 29 (Fall 1991): pp. 216-21.

ЮККА МАЛЛИНЕН

НО ВРЕМЕНА БЫЛИ!

ЮККА МАЛЛИНЕН

НО ВРЕМЕНА БЫЛИ!

Я поступил на филфак, на отделение советской литературы МГУ, осенью 1973 года. Несмотря на всю свою наивность, быстро понял: официоз застоен, и стал быстро искать что-то более современное. В моих предпочтениях ранний Маяковский сменился на Андрея Вознесенского, потом Мандельштама, неофициальная музыка на кассетах зажигала – Булат Окуджава, дальше – Аркадий Северный.

По предложению своего руководителя я писал дипломную работу о «Мастере и Маргарите» Булгакова, используя лотмановские семиотические формулы, стараясь обойти идеологические штампы. Читал Лотмана, Бахтина, Проппа; даже сдавал зачет самому Борису Успенскому.

Отношения с курсом были корректными, но не особенно дружескими – мы, иностранцы, считались жутко левыми, и обоснованно. Курс не знал, что у иностранцев в Москве была поговорка: «В Советский Союз приезжают коммунистами, а уезжают антисоветчиками». Мы скрывали, что мало кто поддерживал советские идеи, многие были ближе к еврокоммунизму. Мой тогдашний шурин Панайотис в свое время организовал в университете им. Патриса Лумумбы подпольную ячейку греческих маоистов, ими были и многочисленные афганцы. Многие латиноамериканцы были скорее троцкистами.

Весной 1978 года мне открылась наконец настоящая современная культура, когда в общежитии Литинститута я познакомился с группой метареалистов: Алексеем Парщиковым, Ваней Ждановым и Илюшей Кутиком. Их гуру был Константин Кедров – эзотерик и энтузиаст сумбурного неомифологизма. Мне нравился больше Миша Эпштейн, читавший тогда Мамардашвили, Бахтина и Мартина Бубера, никакого постмодернизма тогда не было. Скоро на какой-то вечеринке я познакомился с легендарным Ерёмой, Александром Ерёменко. Моя западная морда вызывала в нем агрессию, признаться, Ерёма был харизматический персонажем при всей своей буйности. Бывали концерты с матерными стихами – сидели, читали стихи, выпивали немного. Язык был труден, но я старался ловить суть – такой его интенсивности я еще не видел. И понял: это настоящий родник для меня. Алеша балдел от украинского барокко, шли бесконечные разговоры о метафоре. Один раз я купил в книжном магазине «Березка» шикарное издание Пиндара и дал его почитать Парщикову, через день он заявил: «Юкка принес вчера этого Пиндара, я прочитал и нашел его более модерновым, чем то, что делаем мы». Он прочитал несколько строк действительно круче выкрутасов метареалистов.

Аркадий Драгомощенко, Лин Хиджинян, Надежда Кондакова, Юкка Маллинен

Самое экзотическое во мне, наверное, было, что я со своими наивными общественными убеждениями был проникнут западным модернизмом. Левак и неформал – это было трудно понять московской богеме. Поколение 1968 года! Парщикову я таскал книжки на английском языке – Боба Дилана, Тристана Тзара, Аллена Гинзберга, Эзру Паунда. Дал послушать первый дикий финский рок, наивные понятия Запада и Востока сталкивались... Ребята рассказали о своем друге, перебравшемся в Лондон и благополучно жившем там на социалке. И я от пафоса Вознесенского и меланхолии Окуджавы медленно мигрировал к метареализму; потом, когда замаячил концептуализм, я был вполне готов и к этому.

Нельзя сказать, чтобы ребята хорошо разбирались в западной культуре. Миша Эпштейн пригласил меня как-то на закрытый просмотр «Акулы» и никак не мог понять, когда я отказался, сказав, что мне это неинтересно.

Публика как раз в это время переходила от буддизма и Кали-Йоги к неофитскому православию, увлечение мистикой и духовностью было сумбурным. Жена Миши Эпштейна даже решила, что я все-таки положительная фигура, и решила обратить меня в православие, водила на службу, а до этого объяснила мне текст молитвы, хотела, чтобы глагол зажег меня. Но я убежал с середины, было скучно и ничего мне не говорило. Вообще, православие показалось мне глянцевым и словесной магией. Конечно, я интересовался иконами – они были великолепны. Потом я читал из философского интереса по-фински Григория Паламу и Дионисия Ареопагита, изучал апофатику, скорее интересуясь философским деконструктивизмом. У меня много в жизни связано с религией, со школы, пятерка по закону Божьему, и мама хотела, чтобы я стал пастором, а я сделался бунтарем. Я вырос в секулярной, но все-таки протестантской культуре. Наибольшее непонимание у православных вызывало мое утверждение, что «вера

Юкка Маллинен, Хельсинки, у себя дома 1988

Юкка Маллинен, Хельсинки, у себя дома 1988

без дел мертва». Вера требует соответствующей морали, изменения собственной жизни, отказа от эгоизма и эгоцентризма. «Покайтесь!» А тут сплошной аморализм и гедонизм, их духовность часто казалась мне поверхностной, хотя я стал понимать ее мощные движущие силы в советском обществе и объяснил себе, что это такой же диссидентский жест по отношению к истеблишменту, как

левизна на Западе.

Я стал крестным отцом Парщикова в 1984 году. Некоторые осудили его поступок – АП не выглядел всерьез верующим, – наверное, спрашивали и обо мне, хотя я был крещен еще в младенчестве. Со своей точки зрения тут не вижу повода для осуждения: девиз финской лютеранской церкви – «приходите все!»

АП был удивительным «гедонистом глаза», он получал удовольствие от наблюдения бесконечного многообразия мира, его удивительное зрение помогало находить все время обалденные метафоры: вертолет ползет по небу, как алюминиевая столовая ложка, лягушка замирает телефонным аппаратом. Оргии этой барочной образности можно назвать самостоятельными, а ее господство освобождало его от вульгарности советского языка и всего «совкового». «Я стал пастбищем зрения планеты», – провозглашал он. Я получил от Алеши его первые стихи и перевел их уже весной 1978 года.
В ноябре 1982 года Ерёму выбрали королем поэтов, в тот же день умер Брежнев, – и Ерёма был той ночью единственным коронованным правителем Московии.

Миша Эпштейн славился своим умением обобщать, он придумал термин «метареализм», до этого Кедров опередил его своим метаметафоризмом и метакодом. Миша написал тезисы о метареализме в его противопоставлении концептуализму. Он описал в самых общих терминах текстовой мир метареализма: что он направлен на описание другой реальности, вершины вечности, что создает идеальные формы и оперирует «чистым» языком. Идеал подобных текстов – личный миф. Если взять более широко, метареализм, конечно, напоминает итальянский и испанский герметизм, работы де Кирико. Тут можно поискать исторические параллели: брежневский застой сходен был с муссолиниевской Италией 1930-х.

Московский концептуализм, по Эпштейну, полная противоположность метареализму по всем параметрам, он явление социальное, вписанное в свое время, рефлексия на советский социум, разрабатывающий чужие слова или визуальные знаки, идеологические «иконы», паразитирующий на типичных «совковых» реалиях. Он уничтожал значения простыми визуальными текстовыми операциями, бессмысленными коллажами разрезал язык столкновением фрагментов семиозиса и превращал немой серп и молот в мертвый знак.

Из щелей произведений сочилась пустота, нигилизм. Если искать подобное в изобразительных искусствах, то концептуализм действовал на советскую действительность тем же методом, как поп-арт на тотальную коммерцию в США.

Время воссоединило эти два течения. Авторы, естественно, противились этим схемам и строгим определениям. Так Эпштейн сформировал «презентализм»: Ерёменко, Седакова; а Аркадий Драгомощенко был всегда другим, в нем американская «Language shcool» смешалась с магической украинской степью.

Король концептуализма Пригов был вообще злым гением – эгоист, полный

негативной энергии[1]. От коллажирования «советского языка» он перешел к «заимствованным» персонажам, явно «совковым», при этом ссылаясь на классиков французского постмодернизма и философии... Но я объяснил ему, что образ «чужого говорящего персонажа», то есть советского дебила, получил уже полное отражение в статье Б. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя», где «чужой говорящий персонаж», гротескный актер, задает тон всему, верней голос комического актера. Согласно Эйхенбауму, цель автора – не социальная критика, а игра на пропорциях мира и полный абсурд.

В свое время сам Гоголь создавал призрачную атмосферу, раздувая бессмыслицу. Так же поступал и Пригов, и не только со своими текстами, он даже разрушил мандельштамовское «Не волк я по крови своей...» Шестидесятники были в ужасе – дебилизм, нигилизм, надругательство...

А добрый библиотекарь Лева Рубинштейн писал свои тексты на карточках, выдергивал их в случайном порядке: мама мыла раму, использовал идею алеаторики в виде советского low tech – без всяких компьютеров или звуковых лабораторий.

В начале1980-х я работал в фирме, экспортируя финские товары в Союз, бывал в Москве как минимум раз в месяц. Шизофрения была полная: днем – в костюме по коридорам министерства внешнеторговых организаций, вечером – в джинсах по мастерским художников и поэтов; как и в универе, боялся стукачей и говорил осторожно, думал, перестраховка не помешает. А сейчас знаю точно – и правильно делал!

В журнале «Kultuttuurivihkot» я опубликовал в 1982 году на финском подборку советской поэзии, «либеральной». Там было две части из «Новогодних строчек» Парщикова, «В густых металлургических лесах» Ерёменко и «Такие ночи не выбирают» Вани Жданова. Ребята обалдели, когда я признался, что это культурный журнал коммунистов! На самом деле в то время молодые левые радикалы были единственными, кто в Финляндии интересовался моим увлечением московским андеграундом, они искали что-то новое.

Алеша был моим Вергилием и ввел меня во все круги, ему было забавно следить за трением между экзотическим иностранцем и московским бомондом. «Он общительный», смеялся Миша Эпштейн. В Переделкине мы побывали на даче Вознесенского, переполненной автограммами Пастернака, графикой Шагала, подаренной автором, собственными инсталляциями Андрея. Он поведал, что он единственный советский человек, встречавшийся с Хайдеггером, когда тот захотел пообщаться с советским поэтом.

Конечно, мы были в студии цветомузыки и на концерте авангардного джаза Летова. Из Питера я знал только Виктора Соснору и Драгомощенко. В 1987году в Москву и Вильнюс прилетал Аллен Гинзберг – Алеша и Илья Котик общались с

1 Напоминаем, что с мнением авторов редакция не согласна (Ред).

ним. Тогда же, с подачи Алеши, я познакомился и с американской поэтессой Лин Хедженян.

Ко времени «перестройки» Алеша, Ерёма и Ваня Жданов были уже известны как три мушкетера материализма, даже Вознесенский и Ахмадулина делали им рекламу, их выступления перешли из кухонь в дома культуры.

Где-то в 1982 году я познакомился с молодыми художниками, членами молодежного МАХа, Игорем Ганиковским, Захаром Шаманом и Женей Дыбским, и мы стали добрыми приятелями; с 1987 года у них были очень успешные выставки в Хельсинки – в галереях «Полин» и «Форсблум».
Арт-критик Киммо Сарие пытался их объединить с метареалистами, но мне кажется, эта попытка была спекулятивной, просто, их время и волна соединили.

В 1988 году Алеша и Ваня поехали на гастроли в Данию, а с ними – Ахмадулина, Вознесенский, Битов и Юлий Ким, у всех вышло по книге. Помню, как мы с Алешей бродили по пешеходной улице Архуса в полной эйфории. Копенгаген, улица красных фонарей...

Через год в Финляндии вышла моя антология, были на гастролях в Хельсинки, Новом Валааме Алеша, Ольга Седакова, Миша Эпштейн, Мохаммад Салих. Мир как будто открывался молодым художникам и поэтам, им предлагали участие в антологиях в США, Англии, Польше, выставки в различных галереях... Перестройка! Бум был в самом разгаре, всем виделась международная карьера, думали, что будет так всегда – вроде как у Евтушенко.

Ребята съездили в Америку к поэтам «Language school», в Сан-Франсиско их уже ждали Лин, Джжеан Дэй, Кит Робинсон, Майкл Палмер... Как-то он спросил Ваню Жданова, как он запоминает свои стихи. Ваня поведал, что Бог их диктует ему. «А если забудешь?» Ваня ответил: «Это будет только короткое замыкание».

Я побывал даже в Стэнфорде у Алеши и Мартины в 1992 году, встретил там теоретика Маржери Перлофф. С Алешей встречался часто с 1978 по 1994 год: Москва, Рига, Питер, Хельсинки. Но бум заканчивался, новая Россия перестала быть интересной, великие ожидания поэтического поколения сошли на нет, брошенные на произвол судьбы, они разъехались по всем континентам, и мой метареализм стал мало кому нужен в Финляндии. Концептуализм оказался неожиданно более успешным – занял позиции и в России, и за рубежом.

Последний раз я видел Алешу, кажется, в 2004 году в Хельсинки. Ностальгия! Все получилось не так, как ожидали; мы немного поумнели, потеряли иллюзии. Но какие времена были!

Однако последнее слово еще не сказано. Думаю, метареализм еще будет востребован в городе и мире!

АЛЕКСЕЙ ПАРЩИКОВ

ПОЭЗИЯ ДМИТРИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРИГОВА В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

DMITRY ALEXANDROVICH PRIGOV'S POETRY IN RUSSIAN CONCEPTUALISM

A THESIS

SUBMITTED TO THE DEPARTMENT OF SLAVIC

LANGUAGES AND LITERATURES

AND THE COMMITTEE ON GRADUATE STUDIES

OF STANFORD UNIVERSITY

IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS

FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

IN RUSSIAN

BY

ALEXEI MAXIMOVICH PARSHCHIKOV

DECEMBER 1992

Approved for the Department:

Advisor

Approved for the University
Committee on Graduate Studie

ПОЭЗИЯ ДМИТРИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ПРИГОВА В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА.

Генеалогия концептуализма.

Русский концептуализм как литературное и художественное течение возник в Москве в середине семидесятых годов. Это течение мало связано с западным концептуализмом и представляе оригинальное явление. "Наше...мышление уже изначально можно было назвать "концептуальным", - пишет художник И.Кабаков. [1]

Генеалогически он принадлежит к "смеховой" культуре,[2] и при желании истоки концептуализма можно найти в неофициальных литературных движениях разных времен.

Например, средневековье не знало авангардизма в современном смысле. Однако авангардисты начала 20-го века

---

[1]"Принцип действия западного концептуализма можно обозначить как идею "Одно вместо другого", - говорит И.Кабаков. "Не то у нас. В отличие от Запада, у нас не существует, не действует принцип "одно вместо другого", и прежде всего потому, что не существует в этом двучлене определенного, ясного второго элемента, этого другого". И.Кабаков. "О концептуализме". Театр. 4, стр. 69, 1990. Описание Кабаковым русского концептуализма в этой статье базируется на примерах из Гоголя, Достоевского и Чехова.

[2]Термин введен М.Бахтиным. Ср. Д. Лихачев, А. Панченко, Н. Понырка, Смех в Древней Руси. Л-д., Наука, 1984.

Парщиков, Искренко, Еременко, Жданов

заявляли о своей связи с мировидением русских средневековых мастеров. Введение обратной перспективы в живопись авангардистов, интерес к языку летописных памятников у Хлебникова, к поэтическим образам древних славян у Городецкого, - тому примеры.

Приведу мнение академика Д.Лихачева: "Всякое движение вперед требует оглядки на старое, в России - на "свою античность", на Древнюю Русь, на те ценности, которыми она обладала. Вспомните Лескова, Ремизова, Хлебникова, а в живописи - Малевича, Кандинского, Гпнчарову и Ларионова, Филонова и многих других. Их "авангардизм" наполовину "древнерусский"...", Вопросы литературы, 12, стр. 117, 1986).[3]

Но сами представители течения и их критики предпочитают вести свою родословную от Нового времени, начиная от Петра Первого.

М. Эпштейн называет Петра Великого в ряду родоначальников концептуализма: "Петр1 был великим, но отнюдь не первым и

---

[3]Концептуализм принято рассматривать как часть андерграунда, поэтому существуют самые разные точки зрения на "осевую эпоху" (термин К.Ясперса, предложенный для описания эпохи возникновения ряда мировых религий и философий, и означающий теперь период возникновения всякой новой мировоззренческой системы, - Jaspers, Karl, The Origin and Goal of History, New Haven, 1953 - его возникновения. Например, Уваров в статье "Репортаж с рублем в кармане", Гуманитарный фонд, 9, 1992, (в дальнейшем - Г.Ф.) утверждает, что АНДЕГРАУНД с большой буквы берет свое начало в 3-ъем веке н.э., - с Тиру Валувера, индийского художника и философа. К ряду авангардистов причисляются и позднейшие - Ф. Виллон, Альфред Жарри и др. "В 1980 году развитой андеграунд на Западе был в общем построен. И только тогда началась славная история советского андеграунда." Приблизительно с этого периода отсчитывается и победное движение концептуализма по кругам московского самиздата.

последним государственным концептуалистом - за ним последовали другие радикальные реформаторы, которые, вроде Угрюм-Бурчеева, начинали строить Россию из своей головы, а голова сама-то была заводная, с органчиком, застрявшим на некой преобразовательной идее.... Оказывается, легче возместить, изобрести, выработать по плану это недостающее естество - народную веру, народную культуру, народное хозяйство И вот идет работа..."

С петровских времен возникла постоянная идея "проекта", вымысла, государственной утопии.[4] Петербург, возникший из небытия, описанный в "Медном всаднике" Пушкина, повестях Гоголя или одноименном романе Андрея Белого, в циклах стихов Блока, или в "Поэме без героя" Ахматовой, в "Болотной медузе" Б.Лившица представлял мистическую идею неосуществимой данности, мистериального места, послужившего в 20-ом веке колыбелью трех русских революций.

Оппозиционерский миф концептуализма в быту и на бумаге.

В силу терминологической путаницы концептуализм причисляют к авангарду. Скорее всего вопрос о принадлежности этого течения к авангарду поставлен потому что авангард - определенный период в

---

[4] Утопизм вообще свойственен авангардному мышлению и не только в сфере художественного творчества. Религиозный утопизм Н.Федорова в "Философии общего дела", учение Э.Циолковского, имеющие оттенок научности поэтические проекты В.Хлебникова и Н.Заболоцкого и др. "Футуристическое" настроение, интерес к будущему были резко выражены у многих писателей и художников начала века.

У Константина Кедрова: Иван Жданов, Алексей Парщиков, Александр Еременко

Парщиковы: Алексей, Тимофей, Матеус 2008

русском искусстве начала двадцатого века. Говоря о неофициальности, концептуализма или о его противопоставленнности общепринятым стилям, лучше употреблять термин "андерграунд", "альтернативная поэзия".[5]

В бытовом употреблении под авангардизмом подразумевают экспериментальную деятельность и в художественном и в социальном смысле одновременно, фактически подменяя его положительно окрашенным словом "новаторство".

"Андерграунд" - тоже не точное слово для характеристики концептуалистизма. Никто из концептуалистов полностью не принадлежал к "подпольному" миру. И Пригов и Кабаков, и Чуйков, и даже Рубинштейн - наиболее радикальный в своих стилистических проявлениях, - всегда сотрудничали с советскими издательствами как художники-оформители.[6]

Концептуализм не носил открыто бунтарского, ниспровергательского характера. Напротив, сосуществование с официальной линией поведения художника давало концептуализму плодотворную среду для начинаний. Актуальность концептуалистов

---

[5]Художники Комар и Маламид предложили термин СОЦ-АРТ в конце семидесятых годов. Этот термин прижился, однако, в нем сконденсирована пародийная сила альтернативного искусствaа. "Орудийность" (слово Мандельштама, см. "Разговор о Данте", синоним понятия художественного приема) концептуализма богаче пересмешничества соцартистов.

[6]Концептуализм развивался, как пишет Д.А.Пригов, "на наглядно-неопределимой границе между визуальным и вербальным... на границе между ними и, соответственно, в отличие от границ государственных, граница эта должна быть... легко и в любом месте проходима... но в то же время надо следить, чтобы она полностью и не смывалась, так как исчезнет основное напряжение моей деятельности...". "Правое ухо Дмитрия Александровича", Декоративное искусство, 9-10, стр.10, 1991.

росла и убывала в связи с политическими изменениями в СССР. Течение зародилось во время хрущевской "оттепели", и оставалось в утробном положении в этот период. Брежневская эпоха оказалась наиболее плодотворной для течения; это было время стабилизации стилевых приемов концептуалистов, работа с "благодатным" материалом советской действительности.

Воздух горбачевской "перестройки" вывел концептуальное творчество из-под запрета и придал течению широту, - возникло множество подражателей, учеников и критиков. В 1987 году образовался официальный Клуб Авангардистов, в котором постоянно выставлялось концептуалистское искусство и проходили публичные чтения. В том же году открылся в Москве Клуб Поэзии, где художники и поэты концептуалисты проводили диспуты, обсуждали новые проекты и т.п.

Иногда чтения приобретали характер "акций", перформансов. Например, 12 января 1988 г. в отделении высшего мужского разряда Сандуновских бань состоялись чтения концептуалистов, стоявших по грудь в воде, закутанных в белые простыни. На "акции" были представлены образцы визуального искусства, зачитывались эссе и стихи. Событие тщательно фиксировалось видео и кинокамерами.

1988- 1989 гг. считаются кульминационными для движения концептуалистов. В эти годы концептуализм вышел из "подполья". К 1990 г. редко можно было встретить журнал, где бы не было представлено творчество Дмитрия Александровича Пригова, Рубинштейна, критических обзоров И.Бакштейна, иллюстрации И.Кабакова, интервью с художниками объединения "Мухоморы" или "Медицинская герменевтика", "Чемпионы мира". Но "толстые"

журналы по прежнему мало публиковали концептуалистов, предпочитая критические обзорные статьи об альтернативном искусстве. Зато Декоративное искусство,[7] Театральная жизнь, целый ряд т.н. "молодежных" номеров. Театр (один из немногих "толстых" журналов, решившихся на презентацию концептуализма), В мире книг[8] и т.д. предоставляли свои страницы течению концептуализма. Симптоматично, что издания, связанные с театром, кино, живописью нашли у себя место для разделов поэзии концептуалистов и статей о них.

Смешение жанров, стилей и языков искусства характерно для этого течения. После 19 августа 1991 г. концептуализм перестал будоражить широкого читателя, потерял свою социальную остроту и стал закруглившимся литературным явлением, все еще имеющим продолжателей. Приемы концептуалистов пустили корни в новые формы искусств, но описание этих трансформаций остается за рамками нашей статьи.

Задача настоящей работы - дать представление о концептуалистском течении в литературе (частично - в визуальном искусстве).[9]

---

[7]См. напр. статью Свена Гундлаха "Концептуалист - художник в законе." Д.И. 1, 1989.

[8]С 1989 журнал переименовали в "Слово" и публикации представителей "параллельной" культуры прекратились. Напр., прервался цикл статей Г.Айги о поэзии начала века.

[9]В последнее время все чаще можно натолкнуться на мнения о невозможности определения понятия авангарда. Цитирую Л.Рубинштейна: "Мне кажется, что невозможность окончательно выяснить, что такое авангард, запрограмирована в самой природе этого явления". "Все про то же. 5 тезисов." Театр, 8, стр. 60, 1991. Это же высказывание приводит и В.Кулаков в статье "Просто искусство. Постмодернизм и постмодернистская ситуация в поэзии" Г.Ф.23, 1992. Интересна вообще история

Диапазон притязаний на культурное родство, на разветвленную генеалогию, имеющую свои корни в разнообразных слоях культуры, уже сам по себе наводит на некий образ концептуалиста-писателя, должного самим своим существованием заменить ряд ранее узаконенных героев русской литературы нового времени. Герои русской истории, литературные персонажи, сами авторы концептуальных произведений стоят в едином сплоченном ряду. Павел Корчагин, Пушкин, Лермонтов или Ленин становятся темами концептуалистской, а не только советской официальной поэзии. Концептуалист бравирует тем, что оставляет за собой право покупки "мертвых душ", имеет власть над "теневой культурой", дерзко уравнивая автора с любым авторитетом.

поиска концептуалистами своей родовой принадлежности. В 70-х и начале 80-х гг. было почетно называться "авангардом" или "андерграундом", не задумываясь о тонкостях различий в терминах. При этом провозглашалась непохожесть советского концептуализма и западного. Неповторимость соцарта и концептуализма делало художников внеконкурентными по отношению к западному рынку и позволяло создать собственную торговую нишу в глазах западных издательств, и галеристов. С отменой цензуры в СССР стало престижно быть вписанным в интернациональные стили. Таким интернациональным стилем оказался постмодернизм, о котором развернулись в России дискуссии с привлечением контептуалистского творчества как референтного материала. Виталий Пацюков, давний поклонник концептуалистской практики, частый автор на страницах А-Я, пишет о книжном искусстве художника Леонида Лермана: "Диалоги культур как новая универсальность, рассмотренные Г.Гессе в романе "Игра в бисер", из ряда утопии сегодня перешла в реальность постмодернизма". Декоративное искусство, 9-10, стр.18, 1991. Интересно, что более молодые критики, например, М.Липовецкий, анализируют постмодернистский стиль как этап пройденнный, и современное русское искусство, по его мнению, находится в пути от постмодернизма к новому авангарду. М.Липовицкий. "О постмодернизме". Вопросы литературы, 11-12. стр. 3-36, 1991.

Концептуализм предполагает союз писателя и читателя за пределами официальных и обиходных норм и отличается от андеграунда тем, что не противопоставляет себя официальным порядкам, а создает условия для параллельного существования.

Одна из черт концептуалистского типа творчества - постоянное сопротивление официальной культуре при одновременном использовании ее же языка. Концептуализм - это не просто стиль письма, но и творческое (эстетическое) поведение человека, позволяющее смотреть на мир через призму пародии или сатиры.[10] Один из признаков этого типа поведения - постоянное несогласие, строптивость, осмеяние признанных ценностей.

Концептуалист редко соглашается с оценкой его собственного творчества как концептуального, потому что любое согласие уже обозначает одобрение, (и, впрочем, молчание оппонентов тоже бывает знаком согласия). Одобрение может прийти неожиданно и со стороны официальной. Мы знаем, что такое бывало в практике советского авангарда; вспомним канонизацию Сталиным Маяковского, которого, по выражению Б.Пастернака, "стали насаждать, как картошку при Екатерине".

---

[10] В.Кулаков считает, что концептуализм ~возникает в точно таком же игровом контексте, как и персонажная поэзия. Персонаж - маска, но гораздо важнее, что маска эта в данном случае - чисто языковая, без конкретного социального адресата. Именно поэтому, кстати, здесь н е у м е с т н ы (разрядка моя - А.П.) разговоры о "сатире" или "иронической поэзии". Безусловно, выступления концептуалистов отличаются от эстрадных вечеров юмора, но реакция зала - смех - такая же. Хотя культурный уровень публики отличен, и на вечерах концептуалистов обычно присутствует художественная интеллигенция, обладающая условным кодом, имеющая заведомый ключ к пониманию текста и ожидающая, предвкушающая содержание произведения.

лермонтовских строк из школьных учебников. Канонизация творчества Лермонтова педагогами послужила поводом для реакции Пригова. Пастернак мог написать "...Когда я с Лермонтовым пил, Когда курил с Эдгаром По...",[13] имея ввиду совершенно другие, неподдельные и открытые взаимоотношения с этими поэтами. Пригов пишет:

В полдневный зной в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я -
Я! Я! Я! Я лежал - Пригов Дмитрий Александрович! [14]

Концептуализм стремится разрушить представление о неповторимости и уникальности художественной личности. Автору важна сама включенность в классический текст, и в такой включенности он видит возможность для его интерпретации.

Когда б мне девушкою быть
Кудрями нежными увитой
Я не хотел бы быть Лолитой
Наташею Ростовой быть
Хотел, хотя Лолита ведь
Прекрасный образ невозможно

---

[13]Цит. по изд. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы в двух томах. Советский писатель. Ленинградское отд., т.1., стр.119.
[14]Е.Деготь пишет в сборнике статей Личное дело, что Пригов "в своей иронической версии авториторизма акцентирует все, связанное с авторским "я" , но доводит его до абсурда, нагнетая демонический образ Автора, слитого с народом и даже персонифицирующего его. Поэтому главное произведение Пригова - это Дмитрий Александрович Пригов, а Кабакова - его мир, почти независимый от своего автора".

Я понимаю как художник

Но для себя хотел бы быть

Наташею Ростовой[15]

В этом тексте герой Пригова - Дмитрий Александрович - примеряет маски двух литературных героинь, - набоковской Лолиты, ставшей эротическим символом, и толстовской Наташи Ростовой, олицетворяющей целомудренность и мягкую женственность.

Первая героиня - слабый характер, но эстетически сильно написанный, вторая - сильный характер, но слишком романтизированный для Дмитрия Александровича, который, во-первых, утверждает, что он - художник, во-вторых, - что он твердо стоит на земле: он рассуждает, выбирает, сравнивает, предпочитает, анализирует, взвешивает, сопоставляет, и, как человеку рациональному, ему, конечно, ближе Лолита. Однако он выбирает Наташу Ростову, потому что уютнее оставаться в в мире надежной классики. Лучше - не автору стихотворения, а его герою, "образованному" обывателю. Пригов как режиссер сводит двух героинь, заставляет судить о них Дмитрию Александровичу, и сам появляется на сцене "как художник".

Автор как бы превращается в режиссера, время от времени берущего на себя и актерские обязанности. Он играет со своими героями на равных, стирая границы между собой и ними. Концептуалист разрушает иерархию, внедряясь в привычную систему мышления как вирус. Это и есть стиль концептуалистского оппозиционерства.

---

[15]Д.Пригов, Слезы геральдической души. Московский рабочий, стр. 10, 1990.

Автор ведет себя как герой, а герой этот заведомо идеологизирован. "У авангардиста есть только герой", - говорит Пригов, - "Роль автора, режиссера состоит в том, что он сводит разных героев. Писатель воспроизводит менталитет различных литератур - классической, бытовой, советской. Автор в обычном смысле отсутствует, он всего лишь сценограф..." [16]

Вербальность, визуальность, аналитизм, как отношение к реальности.

Дмитрий Александрович Пригов начинал свою творческую деятельность как художник, пытающийся найти такие знаки окружающей среды, которые отвечали бы его критическому восприятию. Он выступал как поэт, писатель, скульптор, график, декламатор, эссеист, лектор, работал в сфере искусства "акций" (перформансов), расписывал консервные банки.[17] Пригов вводил в текст визуальные приемы и, наоборот, - обогащал вербальными знаками визуальные. Пригова можно найти серии смешанных, работ, где текст изображает заглавия советских газет, шапки объявлений, подобно тому как Джаспер Джонс употреблял в качестве своих объектов американский флаг или мишень, цифры и буквы, как это делал Иван Величковский в конце 17 века на Украине или Гийом Апполинер, или Андрей Вознесенский в новейшее время. Я беру

---

[16] "Искусство последних истин". Беседа с Дмитрием Приговым, Панорама. Лос-Анжелес, 17-24 февраля 1989 г.
[17] Об этом можно найти материалы в А-Я, журнале, где много писалось о концептуализме в конце 70-х и начале 80-х.

примеры из разных стилей для возможного обзора традиций, родственных концептуалистам. (см. вкладку, "А-Я", 1979, 1). [18]

И в начале 20-го века многие поэты выступали как художники, не только участвуя в книжном оформительстве; художники и сами сочиняли стихи, (П.Филонов, О.Розанова, В Кандинский, К.Малевич, В.Чекрыгин, М.Ларионов, Е.Гуро).[19]

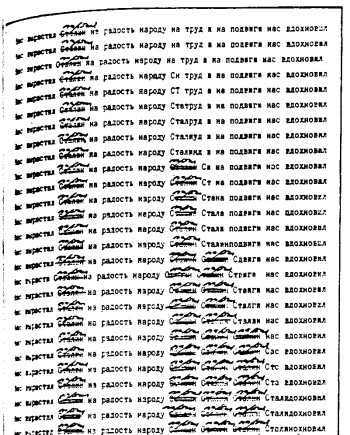
---

[18] О синтетизме концептуализма пишет С.Гундлах в статье "Персонажный автор" (А-Я. литературное издание. Париж, 1985). "Художественная жизнь в СССР", - пишет Гундлах, - "к концу 60-х годов претерпела значительные изменения. Литературные новации как-то зачахли, будто споткнувшись о какой-то невидимый булыжник, громыхнув напоследок бестолковым агрегатом "Метрополя"... Словом, получившая мощный заряд в 60-е годы волна практически сошла на нет. Синтез искусства и искусствоведения, моделировка процессов восприятия и структуры сознания, постоянная рефлексия - все эти принципы их авторского метода наиболее адекватно реализовались в работе с феноменом текста и формами бытования его в культуре. Достаточно традиционные к тому времени стихографии и картины с использованием надписей трансформировались стараниями группы в произведения, где слово и изображение сосуществовали на паритетных началах".

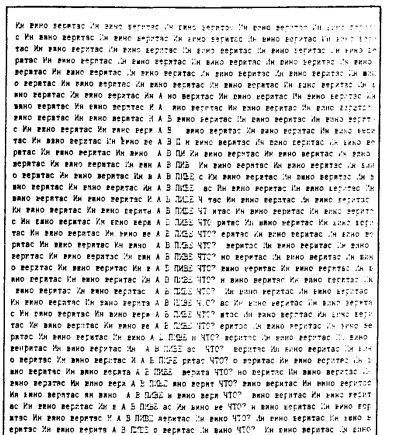
[19] Вернемся еще раз к проблемам взаимодействия вербальности и визуальности в концептуализме. Д.А.Пригов пишет: Надо сказать, что как в свете исторической культурной перспективы (клинопись, иероглифика, каллиграфия), так и в свете нынешнего каждодневного обихода, то есть немыслимого населения окружающего пространства вербальными текстами (лозунги, плакаты, реклама, указатели, объявления, надписи на стенах, крышах, стеклах, дверях, майках, сумках, движущиеся тексты на всех видах транспорта, тексты манипулятивного свойства на всякого рода коробках, товарах и т.п.), обращение художников к словесному тексту... не представляет собой никакой неожиданности, при определенной перефокусировке культурного зрения, произведенной поп-артом и революцией масс-медиа..." "Правое ухо Дмитрия Александровича", Декоративное искусство, 9-10, стр.11, 1991.

Окончил МВХПУ (б.Строгановское) по отделению скульптуры. Совмещает свою деятельность скульптора с работой в области поэзии, визуальной поэзии и графики. Живет и работает в Москве.

Is a graduate of the Stroganov's Art Institute, Moscow. He combines his work as a sculptor and experiments in poetry, visual poetry and graphic arts. He lives and works in Moscow.



the Party
grown by Stalin for the joy of the people»

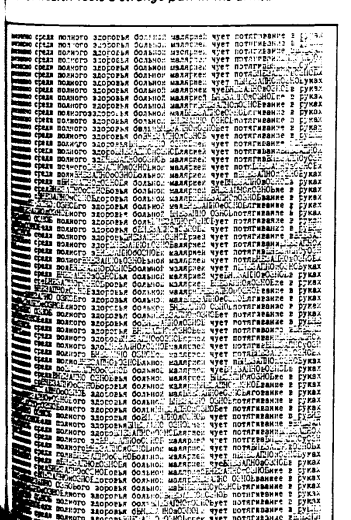


«In vino veritas. And what's in beer, then?»

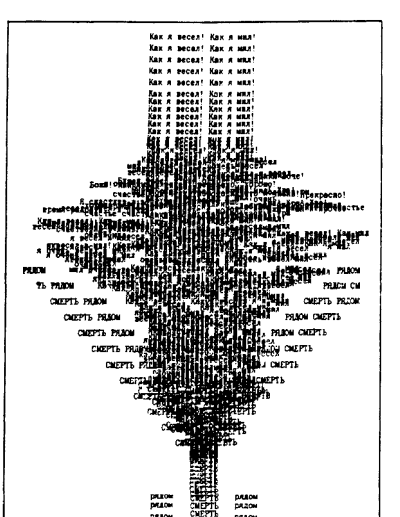
Во время своего возникновения вещи этого цикла определились для меня самого как произведения литературы. И за идеалы и примеры подражания они имели себе не образцы изобразительного искусства, ни даже примеры графической поэзии или криптограммы, но всю культуру официальных и бытовых современных текстов, от газетных лозунгов, призывов, газетных шапок и передовиц до бюрократических циркуляров, наукообразных выражений, фамильярных окликаний и прописных истин. Но сама предметность этих произведений и способ их бытования среди читателей-зрителей убедили меня в том, что они в той же степени и произведения изобразительного искусства по конечному результату. Необходимо помянуть еще об одном факторе. Счастливо появившаяся и бытующая уже продолжительное время культура самиздата еще не смогла осмыслить себя как явление культуры в своей собственной чистоте. Перепечатки на машинке сознавались как промежуточный этап перед возможным (но далеко не всегда реализующимся) оформлением в виде продукта полиграфии. Однако, достаточно продолжительное и интенсивное бытование самиздатовской литературы породило уже и соответствующую культуру ее восприятия, зрительскую реакцию на машинописный текст в его самодостаточности.

Д. П.

of a sudden, a malarial patient, who's been in the of health feels a strange pull in his arm.»



«How gay I am, how nice I am.
Death is near»



At first, I viewed the items in this cycle as literary products, with the entire panoply of contemporary texts, headlines, catchwords and terminologies for their models. Later I come to realize that they also qualify, in the final result, as a pictorial artwork. Samizdat has not yet reached the stage of complete cultural selfawareness: the typed manuscript represents an intermediate stage on the way to printed form; and yet, in proportion as samizdat literature becomes more familiar, the graphic presentation as such enters into the observer's reactive apperception.

Первая печатная книга Дмитрия Александровича Пригова (до нее все книги нашего автора были самиздатовскими) "Слезы геральдической души" содержит два раздела: "Слабые стихи" и "Сильные стихи". Выходу книги предшествовали выступления автора обычно проходившие в общественных залах научно-исследовательских институтов, на художественных вернисажах, на дискуссионных площадках Центрального дома работников искусств (ЦДРИ), в художественных мастерских или просто на московских кухнях.

В предисловии к книге прозаик Евгений Попов пишет: "Оставим легкую гримасу по поводу того, что она первая (книга - А.П.) в его 48 лет. Мы все прекрасно знаем, какой была атмосфера той жизни, с которой, кажется, навсегда расстается наша страна. И понятно, что ерническая интонация Д.А.Пригова, пронизанная болью за видимое и невидимое миру убожество навязанного нам образа жизни, была абсолютно не ко двору фальшивой реальности".

Борис Гройс говорит о концептуальном искусстве как о принципиально аналитическом: "...их анализ был направлен теперь на то, чтобы найти не сходство между произведениями искусства как "представляющим" и объектом как "представленным", а различие между произведениями искусства как присутствующим в мире объектом с другими объектами на равных правах с ними. Сходство было осознано как "условность", и выход за условность сходства воспринимается каждый раз экспериментальностью".[20] Действительно,

---

[20] Эти строчки я цитирую из первого номера А-Я, 1979 года. В том же упомянутом выше обзоре в журнале А-Я, Б.Гройс

Арт Кельн 2008

динамика сходств и различий есть уже в самом названии разделов книги. Два раздела книги создают образ параллелизма, сравнения, амбивалентного взгляда на явление, образ симметрии, зеркальности и обращаемости, соединения высшего и низшего. Вспомним приведенное выше стихотворение "Когда б мне девушкою быть..." Композиция симметрична и опирается на противопоставление героинь, - Лолиты и Наташи Ростовой. Мы увидим подобную композицию и в других стихотворениях, например, в "Куликовом Поле" (стр.34.), в "Банальном рассуждении на экологическую тему" , (стр. 16), в "Банальном рассуждении на тему разумности идеалов"(стр. 16) и др. Такие стихи с симметричной композицией начинаются с негативного суждения по поводу какого-нибудь события и заканчиваются позитивным суждением о нем же (утвердительное суждение вызывает больше соблазна для пародирования). Например, в "Банальном рассуждении на экологическую тему" Пригов начинает с негативного суждения:

Страсть во мне есть такая - украдкой
Подъедать (неизвестно - какой)
Колбасы двухнедельной остатки
Как домашний стервятник какой

Однако "рассудительный" герой Дмитрий Александрович переводит эту жалкую ситуацию в свою пользу. "Но тут идеалы мои поменялися..." (строка из "Банального рассуждения на тему: О разумности идеалов").

говорит, что скоро выяснилось, что "Условность сходства стала условностью различия". Возможность существования подобия убеждало в реалистичности мира.

Но ведь это же, скажем, что дар
В смысле общем и боле невнятном -
Я есть, скажем, что жизни стервятник
Скажем, жизни я есть санитар[21]

У Пригова превалирует тип колебщегося, сомневающегося героя: "быть или не быть", "туда-сюда", "елы-палы" и тому подобный язык присущ приговскому герою. В его стихотворении не бывает мгновенного решения. Вывод, который делает герой в результате анализа взволновавшей его проблемы, тем неожиданней, чем пространнее и тщательнее обсуждение альтернатив. Стихотворение носит форму внутреннего монолога. Приговский герой выворачивает наизнанку принцип "третьего не дано", из "двух зол" выбирая третье в концовке стихотворения. "Как художник" Дмитрий Александрович выбирает Лолиту, но как человек - Наташу Ростову. Абсурдное сравнение двух литературных героинь - только повод, работающий на симметричное построение стихотворения и подготавливающий финальное высказывание автора. Обе героини, между которыми выбирает герой Дмитрий Александрович, не реальны. Они - только концепции двух женщин, представших перед наивным судом художника-демиурга. Дмитрий Александрович, как сама Юстиция с завязанными глазами и весами в руке и буридановым ослом одновременно. Сопоставление идей-концептов для него образуют ценностную шкалу, подвергающуюся осмеянию,

[21]Д.Пригов, там же. стр. 16. Вспомним распространенный в СССР плакат "Волки - санитары леса". От этого "крылатого" лозунга происходит "санитар" Пригова.

поскольку сравнивает - Дмитрий Александрович, а не Пригов, - герой, а не автор.

Концептуалисты сопоставлялют идеи, а не материальные объекты[22]. Они полагают реальность в существовании идей. Реалистический взгляд держится на существующих или существовавших вещах, на событиях, имеющих форму факта, для объяснения которого приняты классификации, т.е. умозрительные формы между собой соотнесенных явлений. Мир, лишенный материальных сравнений, можно назвать миром, где нет подобий, т.е. "расподобленным" миром, "расподобленной средой".[23]

Сходства подтверждали реальность и реалистический взгляд на мир. Я сравниваю, значит я существую, мог бы сказать советский художник или поэт.

---

[22]В этом отличне, например, от А.Вознесенского, который тоже не является писателем=реалистом. Посмотрим, как и что сравнивает поэт: "В прихожей черен и непрост,/ кот поднимал загнутый хвост,/ его в рассеянности Гость/ к несчастью принимал за трость." Это сравнение двух материальных вещей, вещей визуальных, осязаемых. В мире концептуализма почти все, что нас окружает - идеи, знаки. Где Вознесенский написал бы "Как Россия ела! Семга розовела,/ луковые стрелы, студень оробелый..," (А Вознесенский. М., "Молодая Гвардия. стр. 136., 1991.) - концептуалист Пригов не станет тратить красок на описание, а скажет просто: колбаса, сыр, мясо, просто обозначит разряд продукта. Не важно, какая колбаса. Имеется ввиду идея съестного, вырваженная в форме колбасы.

[23] Интересно сравнить предлагаемое понятие "расподобление" и "развоплощение", - о последнем говорит Н.Бердяев в брошюре о А.Белом и П.Пикассо Кризис искусства (1917). "Мир развоплощается в своих оболочках," - пишет Бердяев, - "Истинный кризис пластических искусств - в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости..."

Советская система нивелировала значимость явлений в духовной и интеллектуальной областях. В идеологизированном мире социализма общее доминировало над единичным, преобладала гомогенность, "уравниловка". [24]

Концептуалисты решили писать о том, чего не существует в наличии. Это считалось признаком духовного взлета. Концептуальное письмо, оперирующее идеями, а не их воплощением, было более одухотворенным занятием, более идеальной сферой таланта, чем производство реальных эстетических объектов, которые можно было продать, обменять, сравнить, и вообще использовать.

Очищенная от подобий реальность - объект творчества Д.А. Пригова.

Противоборство и взаимообогащение концептуализма и гос. мифологии.

Питательная среда концептуализма - советская мифологиия "Глубоко эшелонированная система поэтического языка, разработанная им (Приговым - А.П.), позволяет произвести развернутую эстетическую критику языка официальной культуры.

---

[24]О.Мандельштам писал:"Не сравнивай, живущий не сравним...". Б.Пастернак в "Белых стихах" описывает поиск художником единичного, а не типического: "Сто Ганских с кашлем зябло по утрам/ И волосы расчесывая, драло/ Гребенкою. Сто Ганских в зеркалах/ Бросало в дрожь.Сто Ганских пило кофе./ А надо было Богу доказать,/ Что Ганская одна, как он задумал..." (Б.Пастернак. Стихотворения и поэмы в 2-х т. Ленинградское отд. Сов. пис., т.2, стр.186,1990 г.). Сталинизм предлагал другое решение:"Незаменимых людей нет".

Ироническое дистанцирование, которое производит концептуализм по отношению к этому языку, используется Д.Приговым как сквозной прием, однако приверженность идее эстетической автономии не позволяет иронии превратиться в революционно-демократическую сатиру. Деконструкция советского коммунального мифа состоит у Пригова в том, что он доводит до логического завершения все его скрытые мировоззренческие предпосылки. В результате тоталитарная мифология дополняется космологической, календарной, героической и т.п." [25]

Впервые концептуализм связал с мифологией социализма В.Пацюков в первом номере А-Я. Позднее появилось много работ, сближающих советское общество с первобытнообщинным по удельному весу мифологизма в нем - статьи М.Эпштейна, Ю.Латыниной, например. Концептуалисты предсталяли себя, свой быт и свою традицию в виде четко размежеванных генераций, придавая историзм и эволюционизм течению, мифологизируя биографии единомышленников. Они документировали, записывали, каталогизировали, систематизировали и обобщали свой художественный опыт, пытаясь выделить неизменные ритуалы типичного поведения поэта или художника концептуалиста. Государственному мифу они противопоставляли антимиф, а из собственной жизни творили миф реальный. Они посвящали друг другу множество стихов, вводили имена своих друзей художников в

---

[25]И.Бакштейн. "Заметки о литературном концептуализме". сб. Русская альтернативная поэзия. МГУ, стр.8. 1989.

корпус текста, писали друг о друге как о героях "своего времени", мифологизировали биографии единомышленников.[26]

Собственно, А-Я (Москва-Париж-Нью-Йорк, издатель Шелковский) был первый регулярный журнал, начавшийся статьями Б.Гройса и В.Лацюкова о советской мифологии. В А-Я постоянно обсуждался феномен "нового человека" в советском обществе. "Новый человек" - это вообще расхожая советская фраза, лозунг, клише идеологизированного сознания. Концептуалисты - и Пригов не исключение, а скорее правило - всегда концентрировались на идеологических моделях. Они решили, что, если "новый человек" действительно создан, как утрверждают средства массовой пропаганды, следовательно, нужно описать все параметры его

---

[26] В Лианозовской школе царил особый дух братства, свойственный кругам московско-ленингадской интеллигенции шестидесятых годов. Вс. Некрасов включает в свои стихи имена соратников по андеграунду:

этих
теперь узнали

первый пригов
кабаков

другой кабаков
пригов

См. Вс. Некрасов. "Как это было (и есть) с концептуализмом." Литературная газета, 1 августа 1990 г.
К лианозовцам относятся поэты Лев Кропивницкий, Г.Сапгир и Ян Сатуновский, художники Оскар Рабин, Борис Свешников, Аркадий Штейнберг, О.Целков, В.Немухин и Плавинский. Подробно о лианозовской школе см. работу В.Кулакова "Лианозово. История одной поэтической группы". Вопросы литературы, 1991, 3, стр.3-45. См. антологию "Poetry on Street Corners. Portraits of Fifteen Russian Poets", by Olga Carlisle, N.Y., 1968.

Похороны в Кельне, Мелатен, 2009

существования, - от рождения до смерти, его посмертное существование, индивидуальную историю и менталитет.

После Октябрьского переворота теоретики марксизма старались доказать (или подразумевали), что классовая структура общества сохраняется, но прекращается сама борьба классов и наступает эпоха их мирного сосуществования, (несмотря на некоторые периоды обострения классовых конфликтов, объявленных Сталиным в тридцатые годы). Коммунистические идеологи рассматривали Историю как борьбу классов. Поскольку на территории СССР такая борьба была как бы прекращена действиями пролетарского и партийного руководства, история потеряла смысл как что-то ежедневно происходящее. Время замерло.

Такова была официальная точка зрения, породившая новые ритуалы и новый тип поведения художника. Художник принял предложенные партией правила игры: "новый" вид человека есть и будет. Значит, он говорит на "новом" языке, имеет свои особенные от предшествующего человечества представления о физических величинах и строении мира.

Пригов назвал своего героя собственным именем - Дмитрий Александрович, и таким образом как бы избавился от лирического "я". Если к имени добавляется отчество, значит подчеркивается своя принадлежность к традиции, к роду, к общине, к социуму, к миру.[27] Если художник рассматривает себя как часть рода, единицей

---

[27] -Такая двойственная природа автора-персонажа порождает двойную эстетическую перспективу, в которой могут быть прочитаны приговские опусы", - пишет А.Зорин в альманахе Личное дело. См. также статью В.Летцева "Концептуализм, чтение и понимание." Даугава, 8, 81, 1989.

большого, но подобного его самости мира, он лишается своей индивидуальности, авторства. Пригов оказался в диалоге с внеисторической государственностью как внеисторический автор. Именно поэтому трудно определить жанр его работ. То ли это новая форма эпоса, где герой играет жалкую роль обманутого победителя над иллюзорным врагом, то ли это трагедия, где гибель неизбежна при равенстве конфликтующих сторон и победителя вообще не существует.

Внеисторичность поэта, в случае Пригова, условна. Автобиография для концептуалистов была реальней общей истории, поэтому они и мифологизировали свои судьбы.

В России образ поэта связывался с молодостью, считалось, что поэту - всегда "четырнадцать лет". Эта пастернаковская строчка закрепила за ролью поэта возраст относительной безответственности за свои суждения перед государством, искупала бунтарство за счет ложной инфантильности.[28] Однако, 14 лет - это переходный возраст или возраст полового созревания, когда начинает определятся отношение к "Родине-Матери".

Идея принадлежности советского андерграунда к подростковому возрасту развивалась Маргаритой Тупициной, и Виктором Тупициным,[29] художниками Комаром и Меламидом, придавшим советскому искусству ореол эдипова комплекса.

---

[28]Позже строчку "Мне четырнадцать лет. Рифмы прозы." подхватил А. Вознесенский и озаглавил ею свои воспоминания о Пастернаке. См. А.Вознесенский. Собр. соч. в 3-х т. т. 1, стр. 415. М., Худ. лит. 1988.

[29]"Тяе веры нотион оф ан Олд Чоунтры инвитес ан аналогы шитя а чяилдяоод , тяат ис, тяе оригин тошардс шяичя, аччординг то фоучаулт, "тяоугят ис мовинг " Ин Яегелиан термс тяе идеа оф тяе Еаст ас тяе бегиннинг ор чяилдяоод оф Яисторы яас то до шитя тяе фачт тяат тяере "рисес тяе оутшард пяисичал Сун, анд ин тяе

Смысл советского мифа в концептуализме заключается в том, что основоположник Государства мертв; мертв тотем, но жива Родина-мать, олицетворяющая плодородие, женскую силу, соблазны магического Востока. Авангардист - начало протестующее, взбунтовавшееся против своей "Матери", мстит ей за поруганного отца, стремится овладеть ею.

"Отец" поруган уже тем, что тело его не предано земле. Тем, что он объявлен "вечно живым",[30] хотя он мертв, тем, что на смену ему пришел другой "отец народов", и "блудный сын"- Авангардист должен разоблачить подмену и наказать изменницу-мать. Ситуация близка к гамлетовской.

Пригов посвятил Ульянову-Ленину цикл о посещении его усыпальницы. (Кибиров написал похожий цикл на смерть

Шест ит синкс дошн" Маргарита анд Вичтор Тупитсын, "Сих Монтяс ин Мосчош," Флася Арт 148, Очт 1989, п 115.В.Тупицын расценивает Восток как "зону воображения", приводящую к реализации эдипопского комплекса в личностном и социальном плане.

[30]Иконография Ленина, как известно, никогда не имела геронтологической окраски, вождь не был глубоким стариком в литературной, изобразительной и кинематографической презинтации. Он был или младенцем, или юношей-гимназистом, или энергичным человеком зрелого возраста или - благородным мертвецом. "Он был, как выпад на рапире" (Б.Пастернак). Он был "Человек, борец, каратель, мститель!" (В.Маяковский, поэма "Владимир Ильич Ленин", цит. по изд. М., Изд. Правда., стр. 232., 1988 г.). Представить себе Ленина мертвым не представлялось возможным: "Несчастье? Какое? Быть не может! А если с ним? Нет! Неужели?" (В.Маяковский, там же.). И этот миф всегда поддерживался даже взыскательными потомками. В последнее время появилась и другая точка зрения, например, в эссе Эпштейна "Ленин-Сталин", где Ленин выглядит беспомощным стариком, а Сталин моложавым суперменом, элегантным злодеем. Ленин передвинулся ближе к своей ипостаси "дедушки-Ленина", а Сталин - в сторону продуктивного "отца народов". См. М.Эпштейн. "Ленин-Сталин". Родник, Рига 6, 1990г.

К.Y.Черненко).[31]В Мавзолее лирический персонаж Пригова старается вести себя как можно тише и торжественнее. Тем не менее он не может удержаться от личного обращения к мумии. "Лежи, лежи, я не надолго", извиняется герой, досаждающий своим присутствием ушедшему в вечные размышлению манекену. Пригов поет эти строчки, имитируя клише советского оперного искусства, которое в сталинское время, как и классический балет, монументальная скульптура или фальсифицированный национальный эпос, постановки МХАТа, украшало сталинский "двор". Вокалисты дорого оплачивалась и были обязательной программой официальных торжеств.

Тимур Кибиров написал пространную поэму пятистопным ямбом (размер серьезный, рассудительный, ответственный) о происхождении Ульянова-Ленина, об отношениях его родителей в период зачатия "гениального" сына. Поэма называется "Когда Ленин был маленьким".[32] Она снабжена эпиграфом из произведения А.И.Ульяновой "Детские и школьные годы Ильича", Детгиз, 1947.

Я часто думаю о том, как...Право странно
представить это. Но ведь это было!
Ведь иначе бы он не мог родиться!
И, значит, хоть смирится с этим разум
Никак не может, но для появленья
Его, для написания "Что делать?"
и "Трех источников марксизма", для "Авроры"

---

31 См. Т.Кибиров. "Смерть Черненко." Театр, 6, стр. 141, 1989.
32Сб. Альтернативная поэтика. М. изд.МГУ, стр.87, 1990.

для..."

И т.д.

Важно было демонстрировать (в бартовском смысле) необязательность реакции автора, нейтральное письмо.[33] Однородность тона, интонации. Для концептуализма употребление стертого, нейтрального языка было связано еще и с отгораживанием себя от экспрессивных стилей поэтов серебряного века (Мандельштам, Пастернак, Ахматова, Цветаева, Хлебников, и др.),[34] личности которых стали мифологизироваться в советской культуре начиная с 60-х годов. Привожу приговский текст, касающийся нескольких авторитетных имен, и развенчивающий их культ в кругах интеллигенции 70-х годов:

Там, где с птенцом Катулл, со снегирем Державин
И Мандельштам с доверенным щеглом
А я с кем? я с Милицанером милым
Пришли, осматриваемся кругом.

Я тенью легкой, он же тенью тени
А что такого? всяк на свой манер
Там - все одно, ну, два, там просто все мы

---

[33] Barthes R. Suivi de Elements de Eltmets de semiologie. Editions Gonthier, S. D., pp.. 9-76.

[34] Труд поэта Пригов воспринимает как принципиально антигероический. Первый раздел книги открывется именно текстом, описывающим творческий процесс: "Я устал уже на первой строчке Первого четверостишья Вот дотащился до третьей строчки А вот и до четвертой дотащился". Ср. с этой декларацией циклы Б.Ахмадулиной, В.Сосноры, посвященные магии стихотворчества, или стихи А.Вознесенского, в которых он называет себя "Мастером".

И я, и он, Милиционер.

Вот появляется Милиционер, который редко был изображен в советской литературе (в отличие от кино, где и В. Высоцкий играл роли следователей). Он не представляет из себя ничего, однако являет собой - нечто. В психологическом смысле он - исчезающе малая величина, первый этап растущей пустоты, продолжающий защищать мир от энтропии. "Моя милиция меня бережет", - сказано у Маяковского. "Дядя Степа" С.Михалкова тоже не имеет характерных черт, кроме высокого роста; на этом, кажется, список героев-милиционеров в советской поэзии заканчивается. Милиционер обладает реальными знаниями о добре и зле, несмотря на убогость мышления.

Вот прийдет водопроводчик
И испортит унитаз,
Газовщик испортит газ,
Электричество - электрик
Но прийдет Милицанер,
Скажет им: Не баловаться!

У Пригова милиционер, стоит на перекрестке, на скрещении декартовых осей координат. Он такой же знак, как дорожные знаки.

В стиховой технике Л.Рубинштейна есть сходная с приговской систематичность и технологичность. Поэт записывает свои строчки на библиографических карточках, как бы вводя нас в номенклатурный, объективный мир библиотеки.

Сама система записи его текстов сводится к смыслопорождающей функции. А.Зорин пишет о нем: "Служа единицей (квантом, по определению М.Гаспарова) стиховой материи, своего рода эквивалентом строки, карточка способна нести совершенно различные количественно фрагменты текста. Возрастание внутренней неоднородности текстовых единиц, в свою очередь, предполагают повышение их дискретности. Перелистывание карточек оказывается ритмообразующим фактором".

Советская действительность концептуалистами рассматривается как Код. Система жизнеустройства задает пространственные координаты, направления, следовательно, правит миром. Это искусство описания мира под влиянием Кода. Код может исходить из всех типов массовой информации, или из информации, не поддерживаемой интеллигенцией. Официальный Код воспринималася андерграундом как источник пародийности, и в поэзии Пригова его олицетворяет фигура Милиционера.

ПИСЬМО В КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ.

Существует не так много типов письма: это - запись, надпись, подпись, перепись, припись, пропись, опись, искусство вписывания (коллаж). Концептуализм оперирует подписями. У М.Эпштейна: "Каждая подпись - это отчаянный прорыв к смыслу и к вечности, который расплывается в скоротечности ненужности того хлама, который так старательно описан". Например, работы Кабакова, основанные на подписях к разным вещам, употребляемым в советской ежедневной жизни: к чайникам, дверям, анкетам и

бланкам, и к изображениям зверей, общественных фиксируемых процессов, типа получения партийного билета или очереди. Оказавший прямое влияние на на Д.А.Пригова, И. Кабаков, создал серию альбомов о советских людях, внезапно, по его словам, утративших чувство гравитации. Все граждане Москвы и других городов вдруг оказались в воздухе, т.е в пространстве однородном, все "товарищи" потеряли свои ценности и звания и попали в новую среду. Так же скрупулезно Кабаков описывает в своих эссе и привычки советского гражданина, его поведение на вокзале или в ситуации регулярного "заслуженного" отдыха в санаторных условиях. Советская архитектура позднего сталинизма становится частым объектом описания концептуалистов. А в 70-х годах возникло близкое к концептуализму течение под названием "бумажная архитектура", т.е. проекты, могущие существовать только на бумаге, которые нельзя, да и и не имеет смысла воплотить. Возникло искусство невоплощенного, недовоплощенного, что перекликалось с традицией утопизма.

В начале века поэтика, по И.Смирнову, была основана на "системообразующем парадоксе смешения вещей и знаков."[35] Но, например, в отличие от акмеизма, где важно было дать вещам новые имена, концептуализм, полагался на знаки, а не на вещи, воспользовался бартовской "нулевой степенью письма"[36]. Вещь в

---

[35]И.П. Смирнов. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М. Наука, стр.120, 1977.

[36]Р.Барт. Нулевая степень письма. Радуга. сб. Семиотика. 1983. стр. 306. Barthes R. Suivi de Elements de semiologie, Editions Gonthier. S. d., c. 9-76.

своем метафизическом смысле проходит мимо его зрения, она не замечается или не участвует в формообразующем процессе концептуалистского произведения. Вещи представляют собой текучую среду, отношение к ним самое пренебрежительное. Любая вещь - часть "мусорного" космоса, потому что изготовлена конвейерным методом, а образ ручного труда не привлекает концептуалистского сознания, потому что не является общественным, да и вообще входит в "красную книгу", он остался где-то далеко в сонетах Р-М. Рильке, последнего европейского поэта ручного труда и творческого отношения к уникальному, единичному существованиию вещи. "Вещи" в концептуалистской практике априорно помещены в музей. Они каталогизированы и систематизированы.[37]

В Европе нулевая степень письма означала реакцию на многообразие форм. Нельзя сказать, что русская традиция беднее, но русский автор всегда обсуждает меру принадлежности традиции к идеологии, степень автономности и независимости от

---

[37] Например, "Заявление исполкома АОП" Павла Матюшина, где предлагается раздел "поэтических интересов" на территориальные зоны: "Ни для кого ни секрет", - пишет автор, - " что в "новой литературе" закончился период групповых интересов и она вступила в следующую фазу (представление о поступательности, чередовании фаз развития, детерминированности - пародия на марксистско-ленинскую "логику" - А.Л.) - раздел зон влияния - сопровождающуюся коллективными выступлениями, публичными демонстрациями силы и крутыми разборками. ("Крутые разборки" - словосочетание, принадлежащее к андеграундному сленгу, внезапно нарушающее серьезность официального указа. - А.Л.) Одноточечная поэзия дабы не оставаться в стороне от этого животворного процесса, объявляет зоной своих стратегических интересов следующие территории: 1. Ленинский, Октябрьский, Москворецкий и Хорошевский р-ны г.Москвы..... 3.Мыс Казантип с прилегающими территориями (7 километров зеленый пояс)...5.Правобережье р.Аваш..." и т.д. Г.Ф. 25, 1992.

идеологической доктрины. Официальная доктрина соблюдала свою однозначность, линейность. Она не предусматривала ни плюрализма, ни разнообразия, ни универсума[38] форм. Это выражалось в разнообразии документов, подтверждающих эту доктрину, среди которых был густой слой так называемой "советской литературы", официально одобренной и соответствующей рамкам цензуры, а часто и вкусам населения. Естественно, "советская литература" уже в силу государственного долгожительства свою замкнутость понимала не только как идеологически функционирующее явление, но и как систему самовоспроизводства. Повторяемость форм породила мифологический план восприятия государственного стиля.

Мы можем говорить о концептуалистическом стиле как о владении "нулевой степенью" письма (иногда говорят - "нейтральным письмом").

Концептуальный опыт напряжен между понятием и знаком.[39] Знаком становится любое понятие, обратившее на себя внимание

---

[38]Многообразие форм, по видимому, имеет свою внутреннюю иерархию, свой мир, свой универсум и место в ноосфере. Ср. количество литературных форм в Древней Руси и нынешнее разнообразие приемов, жанров и их непредсказуемых смешений. Фомалисты рассматривали произведение как текст, как отдельно живущую по своим законам вселенную.

[39] Область идеологии совпадает с областью знаков. Между ними можно поставить знак равенства", пишет В.Волошинов-Бахтин в книге Марксизм и философия языка. - "Предметное значение формируется оценкой... Оценке принадлежит именно творческая роль в изменении значений." М.Эпштейн комментирует: "Если перевести утверждения авторов книги на современный семиотический язык, то как раз и получится, что оценочный, или коннотативный, компонент значений всецело принадлежит области идеологии; разница лишь в том, что, по Барту, идеология "проявляется" в предметно-денотативном слое значений, а по Бахтину, - активно формирует его."

поэта. Понятие не имеет наглядности, пластики само по себе, а может ее обретать только в развитии или взаимодействии с другими понятиями. Для концептуалиста понятие красоты неприемлемо, - он принципиально интересуется понятием, превращенным в клише, в знак. Взамен красоты концептуалист выдвигает образ юродивого.

"Жизнь юродивого...," - пишет А.М.Панченко, исследователь древнерусской культуры, - это сознательное отрицание красоты, опровержение общепринятого идеала прекрасного, точнее говоря, перестановка этого идеала с ног на голову и возведение безобразного в степень эстетически противоположного". (Д.С.Лихачев, А.М. Панченко, Н.В.Понырко Смех в Древней Руси. Л-д, "Наука".1984).

Есть примечательная работа Д.Пригова "Второй раз о том, как все-таки вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим."[40] В ней Пригов говорит об эволюции творчества своего соратника Льва Рубинштейна и об истории концептуализма. Речь Пригова намеренно расплывчата и запутана, она имитирует юбилейные спичи советских трибунов, забывающих начало фразы к ее концу. Пригов в этом выступлении ведет себя как юродивый. Юродивый осмеивает существующий авторитет путем попрания собственного тщеславия. Он изображает слабоумие, расстройство речи, неспособность свести концы с концами.

М.Эпштейн. Способы воздействия идеологического высказывания. Образ человека 20-го века. Реферативный сборник. Академия Наук СССР, Институт научной информации по общественным наукам. М., стр. 167, 1977.

[40]Д.А. Пригов." Второй раз о том, как все-таки вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим". Русская альтернативная поэтика. М-ва, МГУ, стр. 20-30, 1990.

Но искусство поэта в том, что, несмотря на внешний пародийный смысловой ряд, он дает представление и о реально глубоких процессах, проходящих в искусстве. Первоначальное азвание статьи (выступления, доклада) - "Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим". Пригов объясняет перемену названия в следующих словах: "...разница небольшая, но смысловая - огромная... катастрофическая в пределах нашего ноо-космоса! Я бы сказал, такая безумно огромная, что практически противопоставляет эти два названия друг другу, как двух непомерных свирепых львов с разинутыми друг на друга пурпурными огнедышащими пастями." В статье - намеренное многословие, подчеркнутое бесчисленными вводными словами, одно из которых - "вкратце". Напр. на стр. 22 мы читаем: "Значит, дальше вкратце..." Стр. 23: "...для краткости опустим бесчисленные примеры...* "Вкратце, дальше там (где? - вопрос мой, А.Л.) было о том, что многолетняя и тотальная обрубленность - вкратце (подчеркнуто мною- А.Л.) - культурного опыта двух-трех поколений от культурного опыта наших предшественников начала века ..." "Вкратце", "Ну, ладно", "если вкратце", "как-то так". "Дальше вкратце..." (стр. 24).

Благодаря этим вводным словам, оговоркам, отступлениям, текст приобретает однородность, запутывает изначальный смысл, превращается в "ни то ни се". Мы видим намеренную тавтологичность: "Если следовать некому, даже уже некоторому даже в некоторой степени извращенному..." Или: "Теперь я скажу слова, которые хоть и были сказаны, но я скажу с новой силой, вкладывая в них совсем иной смысл..." "В наше время культурная

ситуация представляет совсем иную картину, и иными исходными данными, с иными болевыми точками..." Никто из нас, конечно не знает, что имеет поэт ввиду под этими клишированными формами, зато всякий может вложить свой смысл в слова "исходные данные" или "болевая точка".

И.Бакштейн в статье "Заметки о литературном концептуализме" (Русская альтернативная поэзия 20-го века, 1989, МГУ, стр. 8), выделяет три степени возможностей сосуществования концептуализма с советской литературой. "Во-первых, можно обличать официальное сознание за неподлинность. Во-вторых, и это благородный путь большинства серьезных литераторов, - не реагировать, "не отступаться от лица" (Пастернак) и т.л. В третьих, деконструировать официальную словесность, найти ее ритуально-мифологические источники".

Концептуализм выбрал этот третий путь. Однако и сам выбор этого пути подразумевает свою мифологию и традицию, и ритуализм. В нашу задачу не входит анализ советской мифологии. Важнее понимание мифологии коцептуализма, о чем скажем ниже на примере Д.Пригова.

ПОРЯДОК КАК СИМВОЛ ЭНТРОПИИ В КОНЦЕПТУАЛИЗМЕ. МИЛИЦИОНЕР ПРИГОВА.

Один из циклов Пригова связан с необычной, хотя и ежедневно наблюдаемой фигурой милиционера. Милиционер олицетворяет властителя времени и пространства, он тотем существующего хронотопа. По Пригову, милиционер заметен нам больше, чем мы - ему:

Когда здесь на посту стоит Милицанер
Ему до Внукова простор весь открывается
На Запад и Восток глядит Милицанер
И пустота за ними открывается
И центр, где стоит Милицанер -
Взгляд на него повсюду открывается
Отвсюду виден Милиционер
И с Юга виден Милиционер.....
Да он и не скрывается.

Образ человека, профессионально занятого предписаниями и инструкциями, охранитель правил становится тотемом, "отцом" общества, управляющим мирозданием.

Не зря в советском обществе и в американском милиционера (полицейского) на сленге называют фараоном. Милиционер сосредоточивает в себе все направления движения мира и становится осью вращения Земли.

Иногда фигура того же Милиционера"съезжает" у Пригова в заумь, тоже пародируемую:

Анто - муж прекрасной Тийу
Дочери Марии Томпель
Той жены Оскара Томпель -
Милиционера Локсы.

В данном четверстишьи милиционеру беспристрастным тоном приписывается невероятное происхождение. Смешаны подобия китайских и французских имен, введен какой-то странный топоним (Локса). Эти смешения преследуют целью подчеркнуть универсальность образа милиционера.

Еще раз напомним, что Дмитрий Александрович Пригов начинал как художник и до сих пор практикует в этой области. Первые его произведения, принесшие художнику известность среди андерграунда и западных галеристов были этикетки, торговые знаки, лэйблы, знаки, говорящие об обмене вещей, их циркуляции в обществе.

Фактически первые стихи Пригова и были написаны с помощью этих торговых знаков. Опись становится одним из приемов концептуализма. Илья Кабаков создавал каталоги вещей. Для концептуализма опись становится внутренним временем произведения. Составляются реестры вещей, музеи вещей. Рождаются каталоги с необычным принципом очередности вещей или предметов. Одна из картин Кабакова изображает советских граждан в гастрономе, - на фоне очереди дан список вещей, которые якобы можно купить. Список несуществующих в продаже, но объявленных товаров означает крушение надежд, чувство святого страха. Предметы, которые "всегда в продаже", означают свое принципиальное несуществование, становятся только концептом, идеей. В таком же мусорном беспорядке, как используются вещи и названия, их фирменные марки, используется высказывания. Суждения смешаны у персонажей, они взяты всегда из отрывочного монолога, как кусочки, возможно, значительных потенциально, но не существующих в полноте фраз. Так Лев Рубинштейн пишет: "Жизнь дается человеку на всю жизнь..." Он пишет пронумерованные диалоги, например "Сонет 66", который слишком пространен, чтобы его приводить полностью, но несколько строк я процитирую:

... 34 - Ну и что.

35. "В этом пространстве язык не живет и не умирает -

Он, что называется, прозябает"

36. -"Прозябает"... Понятно...

... 43. "В идеале - - это языковая мистерия"

44. - Все?

45. - Вот катятся волны одна за другой

46. - Одна за другой?[41]

Пригов говорит, по поводу канонизированного Пушкина: "Бог плодородия и стад, охранитель и народов отец". Или другое: Мы рождены, чтоб сказку сделать былью", "Если партия прикажет, комсомол ответит "есть"!.

Пригов написал экспозиции к наиболее типичным сочинениям, предлагаемым школьникам для текущих экзаменов.

ПРИГОВСКИЙ ПРИМИТИВИЗМ И РЕАКЦИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПИСЬМА НА СОВЕТСКИЙ ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКЛОР

Стихи Пригова могут показаться стилизованными под "примитив". Необработанность фраз, смешение просторечий и высокой лексики, нарушение правил правописания ради снижения значения, - дают ощущение дилетантизма, упрощенности.

В полуфабрикатах достал я азу

И в сумке домой аккуратно несу

---

[41] Ср., напр. Я.Б.Княжнин "Отрывок из толкового словаря", Русская сатирическая проза 18-го века, Л-д, Изд. Ленинградского университета, стр.171-191, 1986. Или: Д.И.Фонвизин. "Опыт российского сословника". Там же, стр.149.

А из-за прилавка совсем не таяся
С огромным куском незаконного мяса

Выходит какая-то старая блядь...

А то ведь чужая ведь и некрасивая
А я ведь поэт! Я ведь гордость России я!

В последнем двустишии четыре разы мы читаем "ведь", и текст звучит косноязычно. Во втором двустишии - "таяся" вместо "таясь", и это простонародное употребление глагольной формы создает сниженный образ поэта: "А я ведь поэт! Я ведь гордость России я!.. "Россия", "Блядь", "магазин", "мясо", "поэт" - эти слова смешивают высокий и низкий план лексики. И в этом смешении возникает образ Дмитрия Александровича, - простого гражданина, рассуждающего стихами, о которых он имеет школьное представление, наложенное на мизантропический, инфернальный бытовой практицизм: "кусок-то огромный - аж не приподнять", - восклицает бдительный персонаж Пригова, эмоционально реагирующий на кусок украденного мяса и самовозвеличивающий свой поэтический дар на фоне всей России.

Перед нами текст, обладающий стилевыми признаками "примитива".

"Мясо", воришка-продавщица, "Россия", вписанная в полуграмотный словарь своего "лучшего" поэта, - все находит свое идельное выражение в теме, которую можно обозначить любимым концептуалистами словом "МУСОР".

Для концептуализма - мусор, городская свалка - родовое понятие. Мусорка, хлам, смешение вещей приведение их к однородности становятся символами вечности, м.б., не самой важной части времени, но обреченной на "вечное повторение". Произведение Ильи Кабакова называется - "Мусорный роман". Мусор Кабакова - стихия ненужных вещей, которую художник хочет обуздать рассудительностью, систематичностью, для чего составляются графики, классификации и т.д. Е.Деготь в ст."Искусство между букв." Личное дело. М.1991 пишет о художнике Э.Булатове: "Булатов вдохновлялся... схемой железнодорожных плакатов типа "Берегись поезда!"... И он не одинок в своем внимании к подобным плакатам-маргиналиям, так сказать, большого искусства. Для Кабакова - это рекламные панно и различные оформительские стенды, для Брускина - парковая скульптура вроде "Пионерки с книгой. Все это сфера "наивов" соцреализма, впрочем, он и сам по себе есть своего рода примитив".

Примитивное искусство как таковое мы можем найти среди образцов кустарного, ремесленного производства. В 20-м веке примитивы становятся стилем искусства и превращаются в "примитивизм" (в живописи - работы Пиросмани, Генералича, Руссо, Чонтвари). Концептуалисты усмотрели черты примитивистского стиля в социалистическом реализме.

Концептуальные произведения, в которых разрабатываются приемы примитивизма, переполнены образами советских героев и - как следствие - чертами фольклора. Обратим внимание на слова известной "блатной" советской песни, тематически сходной с материалом некоторых концептуалистских стихотворений:

Сын поварихи и лекальщика,
Я с детства был примерным мальчиком,
Примерным сыном и отличником
Гордилась скромная семья,
Но мне, не пьющему тогда еще
Попались грубые товарищи
И за бутылкой самогонною
пропала жизнь моя.

Увяли розы, померкли грезы
и над землею день угрюмый встает
проходют годы, но нет исходу
и мать-старушка слезы горькие льет.

В этом тексте содержатся основные мифологемы советского образа жизни.

Начинается текст с происхождения "лирического" героя. Он выходец из пролетарской семьи. Следовательно, его генотип безупречен с идеологической точки зрения.

Его отец - лекальщик, а эта профессия требует серьезных навыков, специализации и предварительного обучения. Это уважаемая профессия.

Мать - повариха - значит в семье был достаток и уют. Профессии родителей гарантируют от безродности, но главное, что родители описываются с точки зрения их общественной функции. Сравним жизнеописание героя у Пригова:

Выходит слесарь в зимний двор,

Глядит: а двор уже весенний

Вот так же как и он теперь -

Был школьник, а теперь он слесарь.

Здесь присутствует и советский образ "детства, отрочества, юности", пропущенный через фольклорный сезонный цикл. Превращения героя свершаются с автоматизмом кругооборота времен года. Но главная ценность характера героя - успеваемость на школьной скамье, способности к обладению профессией, то, что было растрачено фольклорным героем "за бутылкой самогонною".

Главный мертвец советской действительности, Ульянов-Ленин, отличался выдающейся успеваемостью в гимназии, о чем существует своеобразный фольклор.

"Сын" - это важное понятие для концептуального менталитета. Герой советской мифологии предстает в мужском облике. Он всегда - сын. "Сын полка" или "Родины-матери" или сын своих праведных родителей, или "блудный сын", если выбирает неверный путь (например, становится художником-авангардистом).

Его соблазняет или алкоголь или дева, но в нашем случае - дурная компания. Она сбивает его с пути истинного. Пригов охотно пользуется образами фольклорных героев. "Жестокий ромас" становится под пером поэта пародией на советскую действительность.

М.Эпштейн пишет: ""Концептуализм редко может похвастаться произведениями, сделанными "мастерски" - в традиционном смысле слова. Язык - убогий, примитивный, ходульный, картины нарисованы кое-как, еле-еле - художник явно ленится... "

Советский концептуализм старался противостоять официальному языку. И.Бакштейн пишет: "Феномен двойной оптики, которая отличает концептуальный текст, состоит в том, что это сопутствующий или точнее надстраивающийся над "простым" взглядом - рефлектирующий взгляд отмечает, что в этом тексте отсутствует свойство, которое Барт называл "открыто выраженной языковой упорядоченностью".

Концептуальный текст бессубъектен. Партийный язык всегда предполагал своим слушателем или читателем размытое понятие "народ". Язык этот был похож на ready made, состоял из блоков, штампов, клише. Концептуальный текст должен быть "понятен", и в этой его видимой понятности заключалась пародия на "общенародность" языка, на идеологичность.[42]

---

[42]У Пригова есть специальный прием, напоминающий басенную мораль. По содержанию, она необходима, а по логике - необязательна. Часто в последней строке Пригов обнажает прием, комментирует текст от первого лица, оставляя эту последнюю строку в ритмическом несогласии с предыдущим строем.

Что-то дом уж какой-то кривой
И в каком-то другом направленье
Направлен

Другой пример:

Олень, сова, медведь и кот
Собрались жизнь вести совместную
Неразличимую и вот
И получился чистый я
А я как раз наоборот -
Собрался жизнь вести раздельную
А тут и смена подоспела

В стихотворении - басенный зачин. Последняя строка остается незарифмованной. Сходные концовки можно найти и в стихах Цветаевой или Ахматовой, но там этот прием носит характер нарушения ритмического ожидания, напр.

Народ с одной понятен стороны
С другой же стороны он непонятен...

А ты ему с любой понятен стороны
Или с любой ему ты непонятен
Ты окружен и у тебя нет стороны
Чтобы понятен был, с другой же - непонятен[43]

КОСМОС "КУЛИКОВА ПОЛЯ" ПО ПРИГОВУ

Я хочу остановиться на стихотворении Д.Пригова "Куликово поле". Куликовская битва явилась поводом для дискуссий, имевших националистический характер.

Для русской истории битва носит особенное значение. Совсем не так как Полтавское сражение, решавшее проблемы Запада и России. Для Росси оказалось более важным выяснение конфликтов с Востоком. Освобождение России от ордынцев не остановило конфликта: постепенно, как мы знаем, началась русская колонизация Азии.

Существует обширная литература, о Куликовской битве. О ней писал Лев Гумилев,[44] анализируя "пассионарность" сражающихся

стихотворение Цветаевой "Остров", Стихотворения и поэмы. Изд. Сов. пис., стр.375, 1990.
У Пригова концовка уводит читателя от предыдущих смыслов и создает нарушение смыслового ожидания.
[43]Пунктуация в этом тексте произвольная (А.П.)
[44]Л. Гумилев. Древняя Русь и Великая степь. М., Мысль, 1989.

народов. Пригов расположил по-своему движущие силы этого события.

Куликово поле

Вот всех я по местам расставил
Вот этих слева я поставил
Вот этих справа я поставил
Всех прочих на потом оставил
Французов на потом оставил
И немцев на потом оставил...

Отношение к кровопролитию дается с точки зрения Создателя. Битва разыгрывается как шахматная партия, где расставляются черные и белые фигуры.

Оригинальность и уникальность этого сражения подчеркивается упоминанием других сражений, происходящих позже.

В данном случае, решает Дмитрий Александрович-Демиург, необходимо сражение русских с ордынцами. Потом еще будет сражение с наполеоновской, с немецкой армией, но именно для пространства стихотворения важна фокусировка на Куликовом поле.

Т.е., стихотворение по ходу развития уже дает нам временную петлю, выводя нас в будущее - упоминая хронологически близкие нам баталии, а потом возвращая нас к Куликовскому ратоборству.

Такое построение придает тексту множество перспектив и физику вечности.

П.Флоренский в своей работе "Иконостас" пишет об обратном времени во сне, как об одной из психологических характеристик сна. Концептуалистический мир нереален и носит черты сомнамбуличности (см. работы Комара и Меламида, например, "Однажды я видел Сталина"). Пространство приговского мира грозное, устрашающее своей нереальностью и нашей от него зависимостью. Это почти гоголевское пространство, когда с одной стороны "редкая птица может долететь до середины Днепра", однако, видно, если приглядеться, "до Карпатских гор". Пространство у Пригова зловещее, активность героя - всесильна, почти как в фильмах о героях звездных войн. Воля героя Пригова неконтролируема, он обладает неограниченной властью:

Пусть будет все как я представил!
Пусть все живут как я заставил!
Пусть все умрут как я заставил!

Герой - он же и автор - у Пригова ведет себя как "Бог из машины", который снова решил вернуться в машину. Автоматизация авторской воли обретается только с точки зрения машины. Бог концептуализма предпочитает оставаться в машине.

Поэтому многие строки смотрятся как взаимозаменяемые, как части машины.

Так победят сегодня русские

Ведь неплохие парни русские
И девки неплохие русские
Они страдали много русские
Терпели ужасы нерусские
так победят сегодня русские

И ниже:

А все ж татары поприятней
И лица мне их поприятней
И голоса их поприятней....
Хоть русские и поопрятней
А все ж татары поприятней

История разбирается с точки зрения "играющего в кости Бога". К этому образу сводится культовое сознание писателя. Монорифма подтверждает монологичность героя. Автору важно не красиво или элегантно высказаться, а довести свое собственное рассуждение до конца. Композиция здесь несет на себе нагрузку плана выражения. Стихотворение заканчивается высказыванием о туманности результата Куликовской битвы. "Татары, значит, победят, А впрочем - завтра будет видно".

Избегание конечных суждений и обобщений - важный прием приговского письма. Концептуалист ставит вопрос, но увертывается от ответа. По сравнению с поэтикой конца 50-х и 60-х, г.г., когда стихотворение воспринималось как полемический выпад, концептуалисты озадачивают нас логической неразрешимостью вопроса. Этот стиль сам по себе содержит ответ, он заранее предусмотрен. Ответ для концептуалиста - форма банальности. Приведу пример из полилога Д. Пригова - Л. Рубиншейна из

сборника материалов "Русская альтернативная поэтика", М., 1990, МГУ: "Я думаю вот что: какой вопрос ни зададут, мы все равно будем отвечать одно и то же. Потому что человек по-другому не может ответить". Все ответы, таким образом, нивелируются.

Значит, важна сама вечная сущность Куликовского сражения, а не проблема победителя или проигравшего. В конце концов пройдут столетия, полагает автор, и битва может иметь иной результат.

Событие, бывшее знаком выражения национального характера, оказалось конвертируемой ценностью в историческом времени и в личном времени автора. Сражение, кровопролитие не дает результата в истории, не стабилизирует бытие и не обеспечивает ценностью. И об этом стихотворение Д.Пригова о Куликовской битве.

Концептуализм не изменяет традиционному отношению к человеку в русской литературе. Статьи Дмитрия Александровича или его стихи могут ассоциироваться со стилем высказываний некоторых героев Достоевского, с их речевыми построениями, многословием возвеличивающих себя персонажей. Такие персонажи замыкают сами себя в прокрустово ложе "идеи". "Подросток", Алеша Карамазов, кунст-камера "Бесов", "Бобок".

Русский концептуализм, выросший на советской идеологии, ввел элемент "чертовщины" в мир, где Достоевский уже побывал в своем воображении.

Время течения концептуализма ограничено приблизительно двадцатью годами и сейчас очевидно, что мятежную русскую словесность ждут другие имена и стили. Любопытно, что течение может

приобрести законченность, а сама традиция при этом не умирает, следовательно имеет свою археологию.

Дмитрий Александрович Пригов работает в "советском" т.е., идеологизированном языке. Об этом языке и приемах художественного поведения, вызванных этим языком шла речь в данной работе. Идеологический язык порождает противовес в виде пародии, но в тоталитарном обществе пародия вызывает больше ужаса, чем смеха. Поэзия Д.А.Пригова убеждает в этом.

Bibliography

М.Айзенберг "Некоторые другие...". "Театр" 4, 1991.

А-Я Москва-Нью-Йорк-Париж. 1,2,3,5,7, 1979.

И. Бакштейн Заметки о литературном концептуализме. М.1989, МГУ.

R. Barthes . Suivi de Elements de semidlogie. Editions Gonthier, S. d. pp. 9-76.

А.Вознесенский. Стихотворения. М.,"Молодая гвардия", 1991, стр. 172.

А.Вознесенский, Собр. соч. в 3-х т. М., Худ. лит. 1988.

Б. Гройс. "О пользе теории для искусства." Литературная газета. 31 Октября 1990г.

С. Гундлах. "Концептуалист - художник вне закона". Декоративное искусство. 1989, 1.

Гуманитарный фонд. (Г.Ф). Газета Всесоюзного гуманитарного фонда им. Пушкина, 1990-1992.

Л. Гумилев. Древняя Русь и Великая степь. М., Мысль, 1989.

Е. Деготь. Искусство между букв. Личное дело Литературно-художественный альманах. В.О. "Союзтеатр" СТД СССР. М. 1991.

А. Зорин. "Альманах. Взгляд из зала". "Личное дело " Литературно-художественный альманах, В.О. "Союзтеатр" СТД СССР, М.1991.

В. Ивбулис. Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе., Знание 12, 1988.

Carslisle Olga"Poetry on Street Corners. Portraits of Fifteen Russians Poets", by , N.Y., 1968.

Я. Княжнин. "Отрывок из толкового словаря". Русская сатирическая проза 18-го века. Л. Изд. Изд. Лен. университета, стр. 171-191, 1986.

Вяч. Курицын."Любовь постмодерниста". Г.Ф. 5, стр. 3, 1992.

В. Кулаков. "Лианозово. История одной поэтической группы. Вопросы литературы, 3, стр. 3-45, 1991.

В. Летцев. "Концептуализм, чтение и понимание". Даугава, 8, стр 81, 1989.

М. Липовицкий. "Вопросы литературы" 11-12, стр.3-36, 1991.

Д.С. Лихачев, А.М.Панченко, Н.В.Понырка. Смех в Древней Руси. Л, Наука 1984.

О. Мандельштам. "Разговор о Данте". Соч. в 2-х томах. М., "Художественная литература", т.2, стр. 214, 1990.

О. Мандельштам. "Не сравнивай: живущий не сравним..." Соч. в 2-х томах. М., "Художественная литература", т.1, стр. 232, 1990.

Вс. Некрасов. "Как это было (и есть) с концептуализмом". Литературная Газета, 31, 1990.

Б.Пастернак. Стихотворения и поэмы в 2-х т. Ленинградское отд. Сов. пис., т.2, 1990

В. Пацюков. "Книга" Леонида Лермана". Декоративное искусство. 9-10, 1991.

Пригов Д.А. Слезы геральдической души. Московский рабочий, 1990.

Д. Пригов. "Правое ухо Дмитрия Александровича". Декоративное искусство. М., 9-10, стр. 10, 1991.

Dmitrii Prigov. "Conceptualism & the West". Poetics Journal. p. 8, 1989.

Dmitrii Prigov. "What more is there to say?" Third Wave. The University of Michigan Press. 1992.

Панорама. Лос-Анжелес. 17-24 февраля 1989г.

О. Седакова "Постмодернизм: усвоение отчуждения". Московский наблюдатель. 1991, 5.

И.П. Смирнов. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М. Наука, стр.120, 1977.

V.Tupitsin, M.Tupitsin , "Six mohths in Moscow" Flash Art. 148, Oct. 1989.

Русская альтернативная поэзия 20-го века М., МГУ., 1989.

Русская альтернативная поэтика. М., МГУ., 1990.

И. Холин. "Любовь к Тредиаковскому. (Я стал сочинять, стоя на лагерной вышке)". Независимая газета "25. 03. 1992.

М. Эпштейн. "Поставангард: сопоставление взглядов. Искусство авнгарда и религиозное сознание". "Новый мир" 12.1989.

М. Эпштейн. "Способы воздействия идеологического высказывания". Образ человека двадцатого века. Академия Наук СССР. Институт научной информации по общественным наукам. Реферативный сборник. М.1988.

М. Эпштейн. "Ленин-Сталин". Родник, Рига, 6, 1990.