



МИХАИЛ АЙЗЕНБЕРГ • ОПРАВДАНОЕ ПРИСУТВИЕ

Михаил Айзенберг

Оправданное присутствие: Сборник статей

предоставлено правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3083775

М. Айзенберг «Оправданное присутствие. Сборник статей»: Valtrus,

Новое издательство,; Москва; 2005

ISBN 5-98379-025-0

Аннотация

В книгу поэта и критика Михаила Айзенберга «Оправданное присутствие» входят статьи, в основном написанные в последние годы. Их сквозная тема – современное состояние русской поэзии, которое автор понимает как качественно и принципиально новое. Разбор частных поэтик и персоналий постепенно выводит рассмотрение в более общий план – к описанию симптомов нового поэтического сознания. На вопрос «что такое стихи сегодня» автор не дает однозначного ответа, но и не уклоняется от него.

Содержание

Предисловие	4
I	10
«Уже скучает обобщение...»	10
Возможность высказывания	18
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Михаил Айзенберг

Оправданное присутствие

Предисловие

В названии книги нет никакой намеренной неопределенности, но есть отложенная отсылка: оно отсылает читателя к началу второй (а не первой) по счету статьи – к упоминанию текста Александра Введенского «Разговор об отсутствии поэзии».

Это очень сильный текст – и очень убедительный. Ему трудно не поверить. Но еще труднее понять его происхождение, сопоставив время написания (1936–1937) и состав активно действовавших в то время авторов. Их стихи конца тридцатых годов ни намеком не свидетельствуют о каком-либо «отсутствии».

Но Введенский чувствовал, видимо, близкий предел для той поэтической преемственности, где он становился последним звеном. Перед ним были только зияние и пропасть – «отсутствие поэзии».

«Я выслушал эти стихи. Они давно кончились» (А. Введенский). Автор, как это свойственно большим поэтам, здесь явно опережает время. *Эти* стихи еще не кончились (подлинные, реальные стихи вообще не кончаются), но породив-

шая их поэзия действительно кончалась, а другая началась не сразу, не вдруг. Новая поэзия не могла бы начаться, не пережив и не осознав собственное «отсутствие». Пустота должна была обнаружиться и стать невыносимой.

Такие этапные, эпохальные новации, видимо, не способны быть прямым, бестрепетным развитием прежних возможностей. Здесь требуется особая энергия – накопленная и долго не расходуемая. *Новое* возникает через разрыв и отчаянное ожидание.

Какой-то запас воздуха ощутимо кончался еще в пятидесятые годы. Мы застали только порожнюю тару.

Чтобы предисловие не стало кратким пересказом книги, я сведу дальнейшее объяснение к нескольким тезисам. Мой интерес к современному состоянию русской поэзии, видимо, достаточно ограничен. Он ограничен теми авторами, которые о вышеназванных обстоятельствах знают не понаслышке (а этих авторов, как ни странно, не так уж много), в чьих стихах поэзия возникает вновь – после отсутствия. Ее появление (и присутствие) требует какого-то оправдания, как внешнего, так и внутреннего. Кто ее звал? На каком, собственно, основании?

Вот именно: речь и должна идти в первую очередь об основании. Формальные признаки обманчивы, их можно без особого труда имитировать. Суть в том, что новая поэзия строит себя на другом основании: в ее основе не полная

уверенность, а преодоленное сомнение. Да в чем же? Всего лишь в возможности собственного существования.

Слово «преодоленное» я мысленно подчеркиваю трижды и вдобавок выделяю самым ярким маркером. Только «преодоленное» не раз и навсегда, а именно *раз*: здесь и теперь, в разовом художественном событии.

Это действительно новое состояние поэтического сознания. Некоторые симптомы такого состояния я и попытался описать в своей книге.

Книга «Оправданное присутствие» составлена из статей, написанных – за двумя исключениями – после 1996 года. Этот временной рубеж связан с выходом в 1997 году моего первого сборника статей и эссе «Взгляд на свободного художника». Я позволил себе ввести в состав новой книги две статьи из прежней: «Возможность высказывания» и «Точка сопротивления». Это именно те статьи, без которых новая книга лишилась бы завязки разговора, а вместе с ней и шанса стать связным высказыванием.

Составившие книгу статьи публиковались в разных периодических изданиях, таких, как «Знамя», «НЛО», «Литературное обозрение», «Итоги» или «Пушкин». В первом разделе собраны статьи более развернутые, пытающиеся отгаливкаться от частных наблюдений и захватывать общие планы. Во втором разделе помещены некоторые статьи, писавшиеся в 2001–2002 годах для газеты «Время новостей», по-

священные совсем недавним событиям. Понятно, что газетная статья должна иметь какую-то «новостную привязку», но я старался обращать внимание на те новости, что по сути враждебны литературной текечке. (Впрочем, и сама эта текечка по-своему интересна, и в некоторых статьях я старался понять, чем именно.)

По собственному читательскому опыту я знаю, что чем больше конкретных примеров, тем оживленнее обсуждение. Ради этого я дополнил книгу корпусом рецензий на поэтические сборники, выходявшие в недавние годы. Этот раздел можно назвать «Маленькие рецензии». Они действительно в основном совсем крошечные, и я благодарен журналу «Итоги» за такой, очень мне подходящий, формат, позволяющий не разворачивать, а предельно концентрировать высказывание. Но обрамляют раздел два более объемных текста. Здесь имеют значение не только мои мнения о представленных авторах, но и списочный состав этих авторов. Он не случаен.

Название первой статьи последнего раздела («Факты и вымыслы») могло бы стать названием всего раздела. Материал рассмотрения здесь более разнороден, но объединен сквозной общей темой: отношения реальности текста и обстоятельств авторской биографии. Этот раздел по замыслу не является «приложением», а имеет прямое отношение к предыдущим.

То есть построение книги претендует на определенную цельность.

Редактируя ее, я заметил, что какие-то идеи скрытно переходят границы одной статьи и проникают в другую, немного замаскировавшись, слегка изменив внешность. Но я не стал (точнее, почти не стал) истреблять такие повторы, понадеявшись, что их «частотный словарь» несет какую-то дополнительную информацию.

Напоследок одно отступление и одно общее замечание. Начну с отступления. Еще шесть-семь лет назад казалось, что определенный круг идей (или род мышления) так активно завоевывает территорию, что для других идей скоро не останется места. Угроза, идущая из этого лагеря, казалась вполне реальной, и реакция на нее прямо прочитывается в некоторых статьях первого раздела. Чтобы не описывать подобные суждения каждый раз заново, я называл их «постмодернистскими», понимая всю условность и недостаточность такого наименования. Прошло совсем немного времени, но сейчас эта полемика читается, должно быть, как «документ эпохи». Все же я не стал изымать ее из текста книги – по двум причинам. Первое: в тексте неизбежно останутся следы таких изъятий, и никто уже не сможет объяснить их происхождение. Второе: эта система мнений пережила период «бури и натиска» и как бы растворилась в других идеях. Но не ушла бесследно. Ее последствия чем привычнее, тем разрушительнее. Нравы незаметно меняются, какие-то незамеченные вещи выводятся из культурного обихода (так новый облик Москвы постепенно стирает безошибочную, казалось,

привычку различения исторических зданий и умелых подделок). Поэтому не стоит забывать, с каких аргументов началась полемика, какой она была в своей славе и силе.

А теперь общее замечание. Любая система, в том числе и система мнений, подвержена возрастным изменениям. В настоящее время автор с понятным недоумением наблюдает нарастание каких-то центростремительных тенденций: линии устремляются в одну точку, как в учебном перспективном построении, а богатые деталями ближние планы расплываются, теряя ясные очертания. Так, вероятно, работают законы возрастной оптики. Одна из задач книги – зафиксировать эту картинку, пока она не превратилась в точку, не различимую для постороннего глаза.

I

«Уже скучает обобщение...»

Не припомню, чтобы кто-нибудь вот так прямо в лицо говорил мне про «смерть автора». Но уклончивые намеки бывали. Интересовались этой темой, например, некоторые слушатели стихов в городе Пермь, но это единственное место в мире, где такой интерес отчасти оправдан: там есть малая речка Стикс, и вытекает она почти из-под местного Союза писателей.

Шутки в сторону. Я всего лишь хотел сразу отмежеваться от подобной тематики. Если наше время позволяет мертвым хоронить живых, то пускай это происходит по крайней мере без моего участия. Энтузиазм, с которым воспринимается постоянное снижение температуры творчества и восприятия – вплоть до холодного расчета и явного шарлатанства, – удручает, но вникать в его истоки не хочется. «В дверях уже скучает обобщение», – как писал Мандельштам. Обобщение почему-то всегда скучает, такая у него природа – скучная. Кризис не *преодолевается* рассуждениями о кризисе, он, может быть, вообще не преодолевается, только изживается. Литературная ситуация не приговор, а проблема, требующая частного решения. Определяя сегодняшнюю ситуацию как

кризисную, мы едва ли скажем что-то существенное. «Ощущение кризиса», то есть внутреннее беспокойство чуткого автора – состояние нормальное и продуктивное. Из нашей точки наблюдения такой «нормальный» кризис представляется кризисом *средств*. Определенные средства становятся слишком определенными и не слишком действенными. Вот и кризис.

И все это уже столько раз на твоих глазах отменялось – в отдельных точках чьей-то частной стиховой практики, – что есть вполне непризрачная надежда на продолжение такого рода разовых отмен. А ничего другого и не требуется.

«Кончается все, чему дают кончиться... Возьмешься продолжать, и не кончится» (Пастернак – Мандельштаму).

Мне и в самом деле кажется, что говорить о сегодняшней поэзии языком обобщений во всяком случае непродуктивно и даже неуместно. Но ведь можно предположить существование (или возникновение) особого рода критики: чуждающейся обобщений, как-то встроенной в само поэтическое производство. Критики, упорно *не знающей*, что такое стихи, и выясняющей это здесь и сейчас. Ее возможности почти не ограничены, потому что закон (всемирного?) тяготения слов нужно открывать каждый раз заново.

Критика такого рода, по-видимому, должна развивать особое внимание и чуткость к симптомам, объяснить кото-

рые она пока не в состоянии. Это особая дисциплина – в обоих смыслах этого слова.

Рискну предъявить один из таких симптомов, правда сугубо личный. Последние пару лет я почти не мог писать статьи о стихах и в основном потому, что тот «словарик наблюдателя», которым я худо-бедно обходился в предшествующий период, перестал быть помощником, – как будто вышел из подчинения. Сами слова, термины стали чем-то вроде «ложных друзей переводчика». Они неизменно уводили речь в сторону от подлинных проблем. Ушло ощущение верного попадания, ушло и особое удовольствие, с такими попаданиями связанное.

Мне уже не интересно разбирать и даже рассматривать стихи как словесную машину. Но мне невероятно интересно и важно понять, какие силы заставляют ее работать. То есть из всей массы написанных стихов мне важно выделить те, что являются естественным продолжением *тела* говорящего.

Разговор о стихах как особого рода живой материи, ткани, разговор о тонких связях между автором и поэтическим словом, о происходящих при этом телесных превращениях, – такой разговор невероятно затруднен. У него нет обиходных навыков и общих определений. Их, наверное, и не может быть, поскольку у такого рода критики не может быть критического *обихода*. А кроме того (и это главное), мне кажется,

что такой разговор всегда начинался, но никогда не продолжался: не выходил в общее русло и не поддерживался поэтической теорией.

Теорию поэзии разрабатывали филологи, отчасти лингвисты. В свете их разработок поэт представляется таким сверхфилологом и суперлингвистом: разработчиком и испытателем языка, прогнозистом его состояния. Эти положения освящены авторитетнейшими подтверждениями. И все же мне кажется, что действительное положение вещей представлено здесь в таком редуцированном виде, что поневоле сводит разговор к частностям и признакам. А частности и признаки одни и те же у реальности и у ее имитации. По ним одно от другого не отличить, а ведь только это и важно.

Необходимо одно уточнение: что считать языком. «Не дано мне витийство: не мне *Связных слов преднамеренный лепет!*» (слова Фета, курсив мой). Под языком мы понимаем сейчас именно «связные слова» и «преднамеренный лепет», то есть устойчивую систему значений и т. д. То, к чему приложимо уточнение «русский», «английский» и пр. Не знаю, какое еще употребить «и т. п.», чтобы обозначить то, что все и так уже поняли.

Все наши утверждения не имеют никакого смысла, если не сводить язык к словарю и словесным коммуникациям. Язык и нельзя понимать так узко, и теория языка прекрасно это знает, но теория поэзии, как мне кажется, такое знание упускает из виду, что ли, или оставляет на «потом».

Я чувствую, что пересек сейчас границы «священных участков» и нахожусь на чужой земле. Мне тоже нужна авторитетная поддержка.

«Под жестом в стихотворении я подразумеваю такую расстановку слов, подбор гласных и согласных звуков, ускорений и замедлений ритма, что читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт, так что мысль изреченная становится уже не ложью, а правдой» (Н. Гумилев).

«Произнося это нараспев, ты вновь чувствовал в своих костях и суставах след того воздействия, которое стихотворение оказывало на тебя при первом прочтении» (Ш. Хини).

В каких-то случаях стоит прислушиваться к первому, неметафорическому значению слов. Определяя воздействие стихов словом «потрясение», мы с невольной точностью учитываем и какое-то их прямое физическое действие. Стихи скорее танец, чем рассказ. Язык могущественных ритмических колебаний и интонационных жестов. Какое-то сложное мимическое, миметическое действие, в котором участвует весь человеческий состав, все нервные окончания и тайные корни. В момент «художественного переживания» мы сами в какой-то степени становимся той вещью, которую переживаем, и словесная плоть вступает в отношения с нашей плотью – биением сердца, кровообращением, сокращением мускулов.

Слово не равно самому себе и только предполагает такое равенство. Но стиховое слово способно выйти из области предположений, у него особая, другая природа. Оно держит в одной оболочке и номинацию, и действие. Это действующее слово – слово в определенной ситуации. Действие в оболочке слова и превращает стихи в *реальное событие*, вторгающееся в мир, подчиняющее его своему ритму. Все поддается имитации, только событие имитировать невозможно.

Чтобы выйти в это двойное состояние, поэтическое сознание должно осуществлять себя одновременно и в языке, и в каких-то доязыковых актах, доречевых состояниях. Стихи становятся реальностью только в превосходной степени: только превосходя наличные языковые возможности. Они и употребительны лишь в том смысле, что создаются на потребу определенному моменту речевого становления. Это *движение к языку* в обход языка существующего. Иначе говоря, поэтическое произведение пишется одновременно на двух языках, и его второй – основной – язык особо замечателен тем, что пока не существует.

Язык не хозяин поэта, поэт не раб и не слуга языка, даже не его друг. Он скорее враг существующего языка. Я думаю, что в вечной войне языка и сознания стихи выступают на стороне сознания. «Мы думаем не словами, но тенями слов», – говорит Набоков. (Ему виднее, но я бы сказал, что мы говорим тенями мыслей.) Так вот мне кажется, что

стиховое слово (в лучших, подлинных своих проявлениях) куда ближе к этим «теням слов» (мыслей?), чем к обычным словам. Смысл и значение не состоят здесь в определенной и принудительной связи. Отчего же «принудительной»? Оттого что любой «готовый» язык – это язык вчерашний: не просто дидакт, но еще и носитель минувшего дидактизма. То, что было когда-то конкретным опытом, отвердело до состояния категорий и по существу враждебно новому чувству и новому мышлению, готово при любом удобном случае предать их ради установленного порядка. Связи между человеком и новой реальностью становятся мертвыми, ломкими. Существующий язык – обманщик; нужно обмануть обманщика.

Если довести подобную идею до логического конца, может показаться, что я считаю стихи искусством по существу вне-словесным. Подтверждаю законность такого предположения. Да, стихи по природе своей не в состоянии обходиться без слов, но они, мне кажется, прилагают все возможные усилия, чтобы обойтись без языка. Не уверен, что им это часто удастся, но всегда существует как задача и как возможность. Пожалуй, единственная для пишущего и говорящего человека возможность обойти язык, обогнать его, обогнуть на кривой и первым выйти к прямому сообщению.

Речь существует здесь как будто в другом агрегатном состоянии: расплава, плазмы, магнитного поля. Слова так горячо радуются счастливой встрече друг с другом, что никак

не могут остыть.

Конечно, все это касается не любых стихов, может быть, даже не стихов в любое время. Может быть, стихи как рог Оберона начинают звучать с настоящей силой только в минуты крайней необходимости, а в остальное время, так сказать, «поддерживают форму». Когда лет двадцать назад нам (то есть кому-то из нас) вдруг померещилось, что история кончилась, сразу замаячила оригинальная рифма к этой идее: «конец истории» – «конец литературы». И действительно, регулярные поставки на книжный рынок каких-либо образчиков предсказуемого товара, простое культурное приращение трудно счесть литературой, тем более поэзией. Но к сегодняшнему дню эта рифма совершенно стерлась, стала трюизмом, о котором и вспоминать-то неловко. Нам, вступающим в новую историю с другой географией, нужны новые слова для самых простых вещей. Потому что самые простые вещи всегда не названы.

Возможность высказывания

В 1936–1937 годах поэт Александр Введенский написал одну из самых замечательных своих вещей – «Некоторое количество разговоров». Второй по счету «Разговор об отсутствии поэзии» кончается серией кратких ремарок: «Певец сделал паузу. Диван исчез. Певец умер. Что он этим доказал». Вопросительный знак в конце предложения отсутствует. Автор не спрашивает, а утверждает: певец этим доказал ЧТО. Все нижеследующее есть, собственно, попытка хоть немного разобраться в природе этого ЧТО.

Видимо, в первую очередь следует обратиться к поэтической практике самого Введенского и группы ОБЭРИУ: Объединения Реального Искусства. На слово «реальное» в этом сочетании обычно не обращают внимания, воспринимая его, возможно, как очередное чудачество авторов-эксцентриков, вроде буквы У в названии группы. В манифесте объединения (написанном, по-видимому, Заболоцким) как раз о «реальности» говорится мимоходом и с пропагандистским пафосом. Значительно более внятной и вдохновенной декларацией этой идеи стало частное письмо Хармса 1933 года: «Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением».

Искусство реально, если оно осуществимо «здесь и теперь». Желаемое, воображаемое искусство превращается в

«протокол о намерениях». Намерения, как правило, благие. Реальное искусство определяется реальностями языка и меняющимся отношением к слову. «Глаголы на наших глазах доживают свой век, – пишет Введенский в „Серой тетради“. – В искусстве сюжет и действие исчезают. Те действия, которые есть в моих стихах, нелогичны и бесполезны, их нельзя уже назвать действиями... События не совпадают с временем. Время съело события. От них не осталось косточек». Не случайно ревизия наличного языка, предпринятая Введенским, началась с глаголов и глагольных форм: именно глагольное управление есть чистая инерция языковых правил – иллюзия действия и действительности, не относящаяся уже ни к какой реальности.

Язык вовсе не тот послушный инструмент освоения реальности, которым он иногда представляется. Очень существенна (и очень опасна) его способность устанавливать собственные законы, существовать по этим законам и порождать какую-то новую реальность, ориентирующуюся только на язык. «Производство реальности» уходит в мир языка. Во власти языка оказываются и мышление человека, и – что самое главное – чувство реальности. Язык постепенно начинает его присваивать.

Для обуздания подобных претензий сознанию нужен какой-то новый инструмент, в идеале – второй язык: язык общения с языком. Можно заметить бурное, взрывное усложнение и абсолютизацию всех рефлексорных свойств языка,

выделение их в отдельную саморазвивающуюся структуру. Заметно также, что этот зачаток другого языка еще не осознает своей принципиальной новизны и заимствует прежние языковые формы. То есть подчиняет их другой функции, делает двусмысленными. На подобное двойное напряжение первым начинает реагировать именно поэтический язык, сущностно связанный с таким словом, которое соединяет в себе энергию и мысли, и поступка.

Искусство – поиск действенного языка, *языкового действия*. Любое разобщение этих областей (языка и действия) ощущается автором прежде всего как затрудненность или невозможность прямого художественного высказывания. А самой насущной его задачей становится выяснение того, означает ли это разобщение невозможность *любого* высказывания – высказывания как такового. Насколько законно побуждение к честному молчанию, следующее за осознанием новой речевой ситуации?

Такое экспериментальное выяснение начали сами обэриуты. Их поэтическая практика ни в коем случае не сводима к чисто деструктивным опытам, но как раз их легче заметить и проще описать. Можно перечислить несколько клишированных определений такого рода: абсурдизм, распад смысловых связей и т. д. Признаки распада как будто налицо, но эмоциональное впечатление понятию «распад» совершенно не соответствует. Здесь явно присутствует новый строй, новая связь через *смысловые зияния* – нередуцируемые сгущения ощу-

тимого смысла (это при всех различиях близко и практике позднего Мандельштама). Единственно возможная (линейная) связь заменяется пучком возможностей. Природа этих зияний кажется таинственной. Ее трудно описать, но легко почувствовать.

Работа обэриутов не разрушает язык, а деидеологизирует его. Не язык должен владеть сознанием, а сознание – языком. Обэриуты пытаются отобрать у языка власть. Принцип изложения и сами грамматические способности языка трансформируются наподобие того, как реальность трансформирована в сновидении. Всю эту стиховую практику можно представить вещим сном о новых художественных формах.

После разрушения прямых логических связей слова остаются как бы сами по себе. В пустоте. Стихи обэриутов – это испытание пустоты на возможность высказывания. И в мысли, и в словесной работе эти люди так отчаянно идут навстречу пустоте, что та – нет, не исчезает, – но как будто редет. Начинает казаться, что все не кончается пустотой, что она проницаема.

В деятельности обэриутов есть идеальная, утопическая основа. Это своего рода руссоизм: возвращение к природе языка, к его стихиям и первоэлементам. «Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена», – записывал в свой дневник Хармс. В самой природе слова есть неминуемая связность, которая так или иначе восстанавливается. Но восстанавливается на другой основе. Это уже не связи, навя-

занные словам, а собственные, естественно присущие связи слов. Они становятся косвенными, скользящими. Течение речи напоминает струение песка в песочных часах. А еще больше – течение времени. Не случайна эта завороченность временем, свойственная и обэриутам, и их ближайшим друзьям-собеседникам. «Мы хотим распутать время, зная, что вместе с ним распутывается и весь мир, и мы сами. Потому что мир не плавает по времени, а состоит из него» (Л. С. Липавский, «Разговоры»). Кто скажет, что время не реально? Но его реальность явно иной природы. Обэриуты учились у времени тому, что такое другая (подлинная?) реальность и что такое реальность искусства.

В практике ОБЭРИУ есть что-то страшно притягательное, необыкновенно насущное. Притягательность отчасти объяснима тем, что весь недолгий период их работы пришелся на «советские» годы, и в жизненных обстоятельствах есть хоть что-то общее с нами. Конечно, это были люди другого мира. Они говорили о точности и ясности. Можно сказать, что они бредили точностью и ясностью, понимая, что их мира больше нет, остается только описывать его распадение на атомы, ни один из которых не отличен от другого, все можно соединить со всем, каждое с каждым. Как странно читать в «Разговорах»: «Под конец спор о том, нужно ли считаться с направлением истории, спор длинный и бесплодный». Еще бы не бесплодный! Еще бы они постановили «нужно» (или наоборот).

Конечно, говоря о сходстве жизненных обстоятельств, нужно соблюдать осторожность. И все-таки обэриуты – наши дальние родственники в историческом существовании. Не вовсе инопланетяне.

Основная проблематика деятельности обэриутов, так сказать, экстерриториальна, но ее специфику допустимо связать с условиями подсоветского существования. И эта специфика по-своему перетолковывает тему «высказывания», вызывает к ней болезненно-обостренное внимание. В его основе находится некое уникальное подозрение, что мы живем в совершенно особых и небывалых условиях. Что все это есть тихий, замедленный конец света (именно «не взрыв, а всхлип», по Элиоту), когда жизнь постепенно кончается, постепенно оставляет одну за другой разные области существования, начиная, естественно, с высших. Например, с поэзии.

Поэт вообще склонен считать себя скорее инструментом языка, чем демиургом, но в наших условиях такое самоощущение особенно обострилось. Автор стал относиться к себе как к датчику показаний. И каких показаний! Показаний о справедливости или несправедливости этих чудовищных подозрений.

В какой степени искусство продолжается по инерции, просто в силу собственной живучести? Доводы сторонников негативного толкования звучали достаточно убийственно. И их неосновательность, надо сказать, до сих пор не так уж очевидна.

Понятно, что в таких условиях каждая художественная удача не только факт искусства, но и некая благая весть о том, что жизнь не оставила нас окончательно, что власти (читай: смерти) рано праздновать полную победу. Понятно также, что это должно было существенно изменить отношение к поэтической работе. Центральным становится вопрос о *подлинности* удачи.

Точный определитель подлинности в искусстве, как известно, отсутствует. Но у нас его отсутствие по разным причинам еще очевиднее. Этих причин много. Едва ли не основная состоит в том, что описанное выше ощущение жизненного разрыва, уникальности жизненных условий плохо приживается в поэтической практике. Она почему-то считает себя законной наследницей всех имеющихся в наличии художественных средств. Очень немногие литераторы чувствуют, что средства перешли к ним по ложному завещанию, что мы владеем ими фиктивно, умозрительно, а по существу они находятся в той же области *желаемого*, что и художественная цель. Это ощущение изначальной незаконности своего литературного существования не является, конечно, искомым определителем подлинности, но каким-то разделителем все же является. Оно хотя бы делит авторов на две количественно неравные группы. Представителей большинства можно заподозрить в культурной невменяемости, но на их стороне по крайней мере одно обстоятельство, настолько существенное, что здесь его можно описать только в общих

чертах.

Это обстоятельство – художественная ситуация пятидесятих – начала шестидесятых годов, для которой слова «пустыня» и «выжженная земля» не будут слишком сильными. Сам образ поэта нужно было создавать заново. По аналогии, по примеру. Ходить за примерами при живых Ахматовой и Пастернаке было не так далеко, но похоже, что их реальные очертания уже невольно затенялись новой ролью великих Свидетелей: свидетелей того, что Серебряный век действительно существовал. Именно поэты Серебряного века (в основном акмеисты) стали главными культурными героями той среды, которая возникала из небытия. Их жития складывались по крупицам из редких мемуаров, часто апокрифических, или устных легенд, чтобы снова разойтись на подобия притч. «А Гомера печатали? А Сафо печатали?» Вот на таких опорных точках строился новый ритуал, возникала новая культурная стратегия, новая норма. Несовпадение нормы и обыденности внутренне оправдывалось тем, что окружающая жизнь была по всем признакам как раз аномальной, бредовой. Все нормально-обыденное осталось за дальними временными границами, и рассчитывать можно было только на то, чтобы уловить эхо, идущее оттуда – из Серебряного века, из рая цветущих художественных возможностей. То, что развитие было репрессивно оборвано, сделало цветение вечным. Достаточно было просто обернуться назад.

Но у этого культурного феномена есть и другая, как бы

теневая сторона. В той среде, которую мы описываем, реакция отталкивания от условий существования имела не только личностный, но и культурный, то есть типизированный, характер. Требовалось только обратиться к культуре, войти в ее ритмы, и возможность ответа была почти обеспечена. Любой порыв, интенция, даже художественный жест, попав в пространство существующей культуры, сразу же становились культурными событиями. В этом освещении все представало как оформленное и сложившееся явление. Но вот что важно: эти вещи становились культурными событиями, еще не став собственно событиями. Еще не став самими собой.

Понятно, что такая «культурная реакция» (по определению А. М. Пятигорского) явилась тяжелейшим испытанием для художественной практики. Именно для нее губительна всякая готовая форма, даже та, что готова только в общих чертах или приблизительно намечена. Само обращение за ответом к культуре есть обращение к области опробованных форм. Эта сфера может предоставить открытое множество возможностей, но любые мыслительные или художественные маневры (даже самые изощренные) не могут не быть хотя бы отчасти воспроизводством культурных клише. И художнику необходимо приложить невероятное усилие, чтобы не воспользоваться ни одной из возможностей или воспользоваться особым, нетривиальным образом. Шестидесятые годы дают нам примеры таких удач. Можно вспомнить, например,

поэтическую практику Станислава Красовицкого или Михаила Ерёмина: образование языка, самим строем, каким-то естественным герметизмом отчуждающего неиндивидуальную реакцию.

И дробь це больших прожекторов
Стоящих валит с ног на тень.
Подобный обескниженной этажерке
Парит би-Планк над Т Ньютона,
Над часовыми, значительными, как пожарные,
Над живородящими тополями,
Над белковым покровом России,
Библиотекой и футбольным полем.

Михаил Ерёмин, 1963

Эти рассуждения как будто подводят нас к теме стилизации: стилизованного существования в жизни и в литературе. Но тут нужно сделать оговорку. Стилизация – совершенно законная форма литературной работы. В игре стилями есть скрытая (или откровенная) пародийность, часто замечательно продуктивная и вообще соответствующая духу времени, отторгающего любой канон и даже доминантный стиль как тоталитарный диктат. Но в нашем случае речь идет о той неосознанной стилизации, когда поэтическая риторика собственной инерцией (как бы помимо автора) стилизует, а по существу симулирует высказывание. В навыке стихосложения возможность рядовой «технической» удачи настолько

разработана, что для настоящей уже не остается места.

Подытоживая, можно сказать, что автор 50 – 60-х годов находился в ситуации не только крайне сложной, но и двусмысленной. Эта ситуация не предоставляла ему других явных опор, кроме культурной традиции, но и та оказывалась своего рода ловушкой: апробированные формы творческой реализации не воспринимались как навязанные, но – как единственно возможные. Реализация такого рода подталкивала и автора, и его читателя к ложной самоидентификации: и тот и другой начинали невольно отождествлять себя с современниками Серебряного века. Личное самостроительство, то есть некий бытийственный эксперимент индивидуального проживания, получало почти неограниченные возможности тавтологической подмены. Ложная самоидентификация задает привычное, почти автоматическое, соскальзывание в чужую ситуацию и прожитую, тавтологическую форму. Эксперимент теряет всякий смысл.

На усиление и закрепление этих обстоятельств работало и тягостное ощущение своего времени как пустого *промежутка*. Не то чтобы история кончилась, но мы-то попали в ее воздушную яму. Собственная жизнь казалась выморочной, лишенной существенных оснований, заведомо вторичной – второсортной. Даже такие вещи, как страдание, отчаяние, страх, не могли восприниматься как подлинные. Они были только бледной тенью страхов и страданий предшествующей эпохи. «Тому не быть – трагедий не верну ть», –

сказал Мандельштам в 1937 году, и мы не могли не чувствовать силу и справедливость заклѣтия. Это странно звучит, но в какой-то период (скорее уже в семидесятых годах) почти отсутствовало ощущение, что что-то происходит на самом деле. Какая-то загадочная утрата сознания. Пауза исторического времени парализовала историческое мышление, а никакой другой тип сознания (например, мифологический) не мог заменить его целиком, хотя какие-то уродливые пробы можно было заметить. Сознание дублировало мнимое отсутствие исторического времени. В условиях полной предсказуемости общего будущего сознание лишается интригующей практики угадывания и выбора. По существу, оно лишается *настоящего* (а вместе с ним и собственной природы). Настоящее отсутствует в обоих значениях этого слова: и как настоящее время, и как подлинность. Мнимая действительность и действительная мнимость уже неразличимы.

Что же происходит с автором, лишенным собственного настоящего? Можно предположить какую-то прямую зависимость между неочевидной возможностью жизни и установочной невозможностью высказывания. Но реальная зависимость вовсе не прямая, скорее обратная. В действие вступает третья сила: необходимость. Необходимость высказывания существовала безусловно, ее не могло отменить даже странное ощущение, что говорить, в общем, нечем, что все пространство поэтической речи автоматизировано, а прямой

– национализировано. Старыми словами ничего нельзя сказать.

Вся нереализованная напряженность, весь драматизм переносятся из жизни в пространство языка. Там-то все и решается. Именно там невозможность должна подтвердиться или исчезнуть перед очевидностью литературной удачи. Исчезнуть «здесь и сейчас», в данной точке приложения усилий.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.