Влада БАРОНЕЦ

Странное хаотическое движение

Загадки современной критики

Последние три-четыре десятилетия в поэзии чего только не отменяли и кого только не хоронили. За объявленной когда-то смертью автора как проводника смысла последовала и смерть читателя, и смерть текста. А гибель поэзии провозглашалась уже столько раз, что, как шутя заметил американский поэт и критик Дэвид Леман, учредитель издаваемой с 1988 года книжной серии «Лучшая поэзия Америки», «кто-то всегда говорит, что поэзия мертва».

Не волнуйтесь, все почившие на самом деле живы. Однако долгое пребывание литературы в ситуации, где главной свободой считалась свобода отсутствия, не могло не оставить своих следов. Сейчас право автора главным образом состоит в «неделании» – можно устраниться из своего произведения как носителю идеологии, не конструировать цельного художественного мира, отказаться от лирического «я», не ориентироваться на читателя, не создавать нового. Но что-то все-таки делать нужно, и в этом «делании» автор часто ориентируется только на себя.

Критика пытается адаптироваться к непривычным для нее условиям. Не случилось художественных открытий – что ж, придумаем их сами: вот вам новая искренность, новая сентиментальность, новый реализм. Прошли времена больших литературных направлений – значит, будем говорить о времени многих поэзий.

Так, Михаил Эпштейн, еще в 1980-е годы обозначивший две крупные поэтические школы – концептуализм и метареализм, – в то же время придумал и отдельное направление чуть ли не для каждого поэта (презентализм, конкретизм и т.д.). В рассуждениях Эпштейна о метареализме и концептуализме есть немало рационального, а вот остальные направления он как будто нафантазировал. Скажем, презентализм у него «утверждает само присутствие вещи, ее видимость, осязаемость как необходимое и достаточное условие ее осмысленности», это «поэзия присутствия, поэзия настоящего».

«Да у меня просто стихотворение про крота в норе», – скажет ни в чем не повинный поэт. «Нет, братец, ты презенталист, и не спорь».

Однако сегодняшняя критика богата статьями, по сравнению с которыми эпштейновские работы можно назвать вершиной профессионализма. Ведь Эпштейн по крайней мере демонстрирует знание предмета, старается быть логичным, выстраивает свои взгляды на поэзию в некую систему с определенной структурой и терминологией, которые последовательно использует и развивает. Многие же публикуемые сегодня критические статьи – не более чем каша, состоящая из общих мест и надуманных формулировок, которые не имеют никакого отношения к предмету размышлений. Например, в предисловии Кирилла Корчагина к книге стихов Романа Осминкина говорится: «…поэтический проект Осминкина предлагает … выйти за пределы автоматизированной речи и привычных отношений навстречу новой субъективности и, в конечном итоге, новой антропологии. В этой поэзии все элементы языка здравого смысла, основы памфлета, приходят в странное хаотическое движение, обнаруживают неожиданные и непредсказуемые связи друг с другом и снова включаются в круговорот семиозиса, означая с болезненностью кровоточащей раны».

Неужели языковые элементы вступают в неожиданные связи только в поэзии Осминкина? Чем «странное хаотическое движение» отличается от нестранного и что знаковость языка выигрывает от «болезненности кровоточащей раны»? А из-за того, что глагол «означая» смело употребляется автором как непереходный, конец последнего предложения вообще повисает в воздухе.

А вот что пишет Алексей Порвин в рецензии на дебютную книгу Елены Горшковой: «Вдумчивая рецепция, отличающая поэтическое письмо Елены Горшковой от письма многих других двадцатилетних, довольствующихся продолжением одного-двух поэтов XX столетия, ведет к конструированию оптики, состоящей скорее из подвижных, переходящих друг в друга оттенков и вибраций: модус перехода между слоями (в том числе чужой) речи отражается в тяготении к синкретизму и одновременному его отрицанию, что обусловлено, может быть, столкновением в авторском сознании установок модернизма с установками постмодернизма. Полем этих столкновений зачастую становится вещественный слепок мира, преломленного восприятием». Читателю наверняка потребуется не только «вдумчивая рецепция», но и самообладание, чтобы представить себе двадцатилетних, довольствующихся «продолжением одного-двух поэтов», и оптику, состоящую из подвижных вибраций, не говоря уже о «вещественном слепке» преломленного мира.

Однако есть проблема, которая не менее серьезна, чем бессистемность и беспочвенность суждений. Эта проблема – безоценочность критического высказывания, критика без критики. Критик пишет статью о творчестве некоего поэта, где рассуждает о его принадлежности к той или иной школе, об авторских решениях и приемах – и ни слова не говорит о том, оправданны ли эти решения и приемы, работают ли они на идею и есть ли вообще идея. Но ведь критик не энтомолог, и его задача не в том, чтобы давать название каждой новой букашке, даже самой мелкой и неприглядной. Почему же критики теперь деликатно уходят от простых конкретных вопросов: получились ли стихи у автора? В чем их художественная ценность?

Какой бы ни была система философских принципов или художественных приемов, в которой создано или рассматривается поэтическое произведение, упомянутые выше вопросы продолжают требовать ответа.

Возьмем метареализм, проповедующий переход к сверхреальности, в которой вещь одновременно существует во всех возможных воплощениях и связях. В метареализме вещи и стоящие за ними идеи сопричастны, на глубинных метафизических уровнях родственны друг другу и в какой-то момент все может стать всем. Но в пространстве стихотворения не получится показать все вещи разом (так же как при его анализе невозможно рассмотреть сразу все его текстовые и внетекстовые связи). Все равно нужно от чего-то отказываться, что-то выбирать. Кроме того, поэтический текст так или иначе нуждается в логической обоснованности, в неслучайности своей структуры.

Вот отрывок из стихотворения Ильи Кутика, которого Эпштейн относит то к метареализму, то к презентализму и которому в «Диалоге о современной поэзии» заявляет: «… твоя стиховая система – одна из самых рефлексивных в современной русской поэзии»:

Сон, – он пишет, –
ты – мой персидский кот;
ты – куст мой, жимолость и сирень;
я тебя вдыхаю и ушерстяюсь в лень…
Но кто «сон» и «сонет»?
кто от кого есть – «от»?
Может, я сам есть «от»?
или «от» – это зов сирен,
а я – привязанность к мачте?
и «от» – есть зов,
на что я – зевота?
Вот так растворяют зев,
показывая реальность.
Кот – метрополитен
некой белой реальности;
она ж – не дает спать,
вдобавок – выжата, как клаксон
возле зеленого…

Наверное, у каждого есть родственники с дачей, которая периодически извергает какие-нибудь кабачки или антоновку в устрашающих количествах. Автору этого отрывка, похоже, привезли ведро образов, которые нужно было срочно освоить, чтобы не сгнили. Текст переполнен ими, но им не хватает объединяющей силы – ведь все равно нужен повод (как бы тонок, неуловим он ни был), чтобы выйти из кота в куст, из куста в зев, а из зева снова вернуться в кота, который к этому моменту сам уже превратился в метрополитен белой реальности. Кот и куст еще как-то работают, но смущает то, что на место куста теоретически можно подставить и дерево, и облако, и все что угодно. Получается, что автор может просто ставить рядом любые не привыкшие к этому слова – вот вам и парад реальностей. Та же проблема и с котом: что изменится, если заменить кота собакой или, скажем, лошадью? Почему именно кот стал метрополитеном реальности? В поэзии легкость замены одного слова другим обычно объясняется тем, что правильного, самого верного слова не найдено.

Есть и еще один важный момент. Множественность реальностей, как и любая другая идея, воплощается в поэзии метафорически, а не буквально, – именно по этой причине невозможно пересказать стихотворение, полностью сохранив его структуру. Кутик же пускается в пространные рассуждения, скорее разжевывая, чем поэтически осуществляя свою идею:

Впрочем, звяканье ложечкой –
самообман
дополнительный, ведь на
этот звон отзывается только стакан,
Время же – безответно,
как и все, что нам дарит иллюзию
власти любой
над собой.

Задачи концептуализма на первый взгляд кажутся более простыми, чем задачи метареализма, но в действительности ответственность автора за художественность создаваемого произведения здесь не меньше, а в чем-то даже больше. Концептуализм оперирует концептами – элементами номенклатурного, штампового языка. В некоторых статьях об этом направлении сказано, что лиризм в нем отсутствует, а работа автора заключается только в том, чтобы складывать слова-кирпичики в некую идею. Однако в действительности во многих концептуалистских стихах за плакатными собирательными образами страны, системы и человека как порождения первых двух угадывается живое лирическое начало.

Вот пример «лирического» концептуалистского текста, написанного Дмитрием Приговым:

Крылатым воскресеньем
В крылатый месяц май
Крылатым там каким-то
Крылатым чем-то там
Я вышел из подъезда
Из дома своего
Где я провел всю зиму
И со своей семьей
Я вышел и заплакал
На корточки присел
И мне не стало мочи
И жить не захотел
Вот я терпел всю зиму
Был худ, но духом бел
А тут такое счастье –
И жить не захотел

Зачин у стихотворения истинно концептуалистский: слово «крылатый», начинающее как метафора, и вообще первые две строки задают возвышенный тон, но уже в следующих двух строках крылатость теряет объект, клишируется и обесценивается, а текст иронизирует сам над собой, наполняясь неопределенными местоимениями. Нарушается синтаксическая структура, отключается логика. Но ироничность и косноязычие текста не мешают лирическому герою – даже наоборот. Несуразность, непоследовательность в строении стихотворения не только создает эффект живой, наивно-поэтической речи, но и помогает семантическому слою текста, вместе с ним порождая подлинный трагизм. Концовка стихотворения философична, причем это не отпечаток заранее известной штампованной идеи, а сложный смысл, созданный взаимодействием живых языковых элементов.

Вопрос художественной ценности при критической оценке концептуалистской поэзии мне кажется особенно актуальным в связи с тем, что она оперирует готовым, семантически застывшим языковым материалом. На мой взгляд, концептуализм рискует перестать быть поэзией, когда создает текст механически, используя его исключительно как мем, поскольку лишает поэта возможности по-настоящему творить, а читателя – «сотворить» текст.

Взять, например, американского поэта Кеннета Голдсмита, активно участвующего в проектах концептуального искусства, в одном из которых публике предложили распечатывать и присылать в картинную галерею страницы из интернета (авторы проекта намеревались таким образом распечатать весь интернет). В 2013 году Кеннет получил титул первого поэта-лауреата от Нью-Йоркского музея современного искусства, хотя его стихи немногим отличаются от упомянутого проекта: одно из его стихотворений – это собранные за год прогнозы погоды.

Право подобных творческих актов называться поэзией настолько сомнительно, что даже сам автор в интервью говорит: «Наверное, то, что я пишу, – это поэзия».

Такое высказывание может показаться шуткой, но дальнейшие рассуждения Голдсмита свидетельствуют о том, что он настроен вполне серьезно. «Самый большой плюс концептуальной поэзии в том, что ее не нужно читать», – заявляет он. Поэт и критик Роберт Аршамбо, автор книги «Поэт уходит в отставку: поэзия в сложном мире», отвечает на это, что поэзия вообще-то зиждется на чтении, так же как и на ценности каждого отдельного слова. Наконец, Голдсмит считает, что «идея часто намного интереснее получающихся из нее текстов». Но если идея уже есть и она интереснее сама по себе, почему не высказать ее напрямую, без текста? А если стихи получаются неинтересными, может, они просто не получаются?

Приведенные здесь примеры творчества поэтов, представляющих разные поэтические школы, демонстрируют, насколько современная поэзия нуждается в критической оценке. Анализ приемов поэтического текста, размышления о том, к какой школе его отнести, «теоретизация» явлений литературного процесса, безусловно, необходимы критике, но не могут быть ее целью сами по себе. Безоценочная, замалчивающая темы качества и мастерства позиция теоретиков (как и бестолково написанные критические статьи) только мешает читающей аудитории ориентироваться в океане имен и произведений, а пишущей – отвечать за написанное.

Голос критики, ее профессионально выраженное мнение нужны не только читателям, но и поэзии, и самой критике – как минимум для того, чтобы и та, и другая смогли понять, чего стоят.

Сияющий лес…

Дедух «Погружение»

Если человек создан по образу и подобию Божьему, то в нём должен теплиться отблеск Слова, ведь по Иоанну Богослову «…Слово было Бог». Откровенно об этом заявлено и во многих стихотворениях новой книги Дедух. Так она утверждает: «Но человек – не глина, не кувшин, / А диалог меж глиной и Творцом» («Одни сосуды лепятся быстрей…»).

Отрадно у довольно молодого ещё автора находить светлые, не на прокат взятые образы, когда своей строкой она пытается коснуться темы Божественного, разлитого в мире, в том числе и в глубинах души. Вызывает изумление, с каким проникновением Екатерина «воссоздаёт» необыкновенную по трагизму борьбу между человеческой и Божественной ипостасью Иисуса Христа, разыгравшуюся в ночном Гефсиманском саду («Удалились. Сад замер и сделался пуст»). А после слов «Человечек ложится на крест и становится птицей» («С непонятным упорством, с каким повторяются сны…») просто вновь убеждаешься, что вера делает человека всемогущим.

Но… почему же вера в автора «Погружения» или проще – неподдельный интерес к его творчеству – безоговорочно возникает лишь где-то на сороковых страницах? Почему самые, на мой взгляд, сильные стихотворения не помещены в начало книги? Чем руководствовались автор и редактор – согласием с календарём 2016 года, то есть, очерёдностью создания; тематической глубиной погружения – вели читателя от душевного к духовному? Впрочем, сейчас такое время – «медийное», – если не напоминать о себе с определённой частотностью, то вроде бы и нет тебя, год прошёл – и где же твоя новая книжка, выставка, фильм, спектакль?.. Тут вопросы композиции оказываются не первостепенными?

По этому поводу скажу следующее. «Погружение» свидетельствует о Екатерине Дедух как о серьёзном мыслящем поэте, который, не переставая убеждать читателя, что он пишет о реальных событиях, вполне имеет право вопросить: «Какое нынче тысячелетье на дворе?».

мелочами не пренебречь. Неточность ведёт к замутнению образа, возникают ненужные вопросы и досадные двусмысленности. В стихотворении «Слышишь ли нас?..» автор пишет: «Страшно, темно, вера даёт брешь, / Ну а Тебе – всё не поднять век». Прописная буква в слове «Тебе» указывает, что говорится о Боге, это, кажется, ясно. Но что поделать с гоголевским «Поднимите мне веки!» – которое поневоле выскакивает, словно из невесть откуда взявшейся табакерки?

Вышеизложенное (даже так, коротко) всё же следовало сказать, несмотря на согласие с Еленой Ивановой, автором послесловия книги «Погружение». Она пишет: «Нематериальная подкладка жизни, которая и есть – жизнь, открываясь то в одном, то в другом стихотворении в тех или иных формах, задаёт очень высокий смысловой уровень, который Екатерине Дедух под силу выдерживать на протяжении всей книги». Следовало именно по причине собственного погружения, простите каламбур, в книгу Екатерины Дедух. Дело в том, что в авторе этой книги я нашёл единомышленника, более того, соратника, провозглашающего: «Я свой солнечный свет – пусть хоть самую малость – / Перелью в чей-то взгляд» *(«Солнце листьев так запросто втоптано в землю…»)*.

В 2008 году в издательстве «Петрополис» у меня вышла книга «Солнечный взгляд». В ней я предлагаю посмотреть на то, как и для чего в литературе и искусстве используется Свет и Слово и каковы последствия этих действий. С некоторых пор Слово равноценно разделилось на тайный смысл, проявляемый в некоем потоке сознания, на чистый звук и самодостаточную букву. Таким образом, произошли колоссальные сдвиги, в результате которых речь может и должна идти о поиске новых точек пересечения Света и Слова. Для меня совершенно очевидно, что по-своему и небезуспешно этим поиском занята Екатерина Дедух.

Юлия МЕДВЕДЕВА

Солнце в кладовке

О поэзии Льва Гольдина

«Солнце в кладовке» – первая книга Льва Гольдина, вышедшая, когда автору исполнилось 26 лет. И от этого еще более удивительная. По обилию парадоксальных образов этот сборник, пожалуй, можно сравнить со стихами Николая Заболоцкого. Ради чистоты эксперимента попробуем открыть «Солнце в кладовке» наугад:

Ты рядом шла, моя подружка,
И словно с ножками избушка,
Не уставал я от ходьбы,
Бревенчатый от худобы.

Еще разок:

И каждый маленький предмет
Уткнулся рыбкой серебристой
В родную тень. Я буду бриться
И буду все-таки шуметь…

Находки следуют одна за другой: «И как мычанье из коровы,/ Я вырывался на шоссе», «Пугалом важным распахнута ночь», «Бабочкой мертвой цветет огурец», «Сложил я руки на груди,/ как забивают ставни накрест./ Как плясовой медведь в театре…», «Что, утро чуткое, краснеешь плавниками?», «И я, словно лыжа, стою на балконе…».

Все эти «изыски» – не просто отдельные занимательные акценты, а смысловые стержни, на которых держится композиция. Вот, например, строки из стиха «Василь Иваныч Тригуб»:

Ему при встрече были рады
Друзья повсюду на земле.
И руки, красные, как раки,
Лежали на пивном столе.

Это – перевертыш, ведущий от общего к детали. Руки, красные как раки, словно соразмерны Земному шару, будто на нем, а не на обычном столе они лежат. Так образ становится не просто тонким наблюдением, а наделяет Тригуба титанической силой.

В поэме «Побег из Пушкинских гор, или Прощай, практика» воображаемые гусли, превращающиеся в воображаемые же санки, лучше любых эпитетов передают лихое настроение героя:

Рассвет летел, как Пересвет,
И умирал, не зная грусти.
Кусты шипели, словно гуси,
Вытягивая шеи вслед,
И если за спиной, в мешке,
Звенели бы тихонько гусли –
Вприсядку шел бы, а на спуске
На них бы ехал, налегке.

Вообще, гусли, пугала, «сараи-лягухи», скоморошьи песни и пастушьи бичи – все эти атрибуты деревенской жизни постоянно насыщают поэзию Гольдина. Как и леса, огороды, реки – природа равноправный участник человеческой жизни, прорастающий в нее и из нее. Люди у Гольдина, например, – что деревья, а деревья – как люди. И те и те одинаково зависят от стихии: неважно, страстей или урагана…

Сосной, расколотой грозою,
В траву легла передо мною,
И, вся внутри обожжена,
Сказала: «Я твоя жена».
…
Ветер падает в лес,
Так с разбега ныряет мальчишка.
Поднимаются брызги,
волнуется мелкая рябь.
И деревья стоят,
Словно парни, хватившие лишка,
О пропавшей одежде своей
Целый день говоря…

Как и Заболоцкий, Гольдин идет в своем обращении к природе еще дальше. Это не просто сельские реалии, естественная близость к ней крестьянина или дачника. Это соединение через природу с тайнами мироздания, причастность к трансцендентальному.

Разве тебе хоть слово
сказала молния?
Как ощутить всю радость
ее безмолвия?
Как передать все то,
что на сердце вызрело?
Может быть, мы и сами –
подобье выстрела…
…
Что до рожденья было? – не темно,
А словно за спиной –
ни тьмы, ни света.
И никакого не найти ответа.
Как воздух – ветром,
что-то стало мной.

И все же мир Гольдина – это, конечно, не мир-близнец Заболоцкого. Он более камерный, защищенный, вертящийся вокруг переживаний героя и его семьи… Не выход в космос, а наблюдение звезд с крыши. Не открытие тайны, а лишь предчувствие… К тому же в сборнике немало отсылок и к раннему Пастернаку, и дань Хлебникову, которая, правда, выглядит надуманно и бледновато на общем фоне:

Соловьются в хрустах
трепенцы, древенцы,
И во взвезднутом доме
дремница блествы…
(«В сумерках».
Посв. Велимиру Хлебникову)

А вот там, где заумь примеряет на себя скоморошьи бубенцы и бабушкины присказки, получается и ярче, и задушевнее:

Ревулицы гремучи,
А выше, выше –
Кошастые мартучи
На серой крыше.
…
Бодались с отражением летяне,
По тарелкам ходили трепетане
И некоторые тонули в сметане.

Поэтому интересно понаблюдать, как дальше будут развиваться стилистика и философия автора – кажется, у него есть все шансы дорасти до масштабной фигуры в поэзии.