

СТИХИ БЕЗ ГЕРОЯ?¹

Приглашение к дискуссии

Я вас любил: любовь еще, быть может...

Выхожу один я на дорогу...

Вчерашний день, часу в шестом зашел я на Сенную...

Я пригвожден к трактирной стойке...

Я на правую руку надела перчатку с левой руки...

Я сразу смазал карту будня...

Я иду долиной. На затылке кепи...

Гул затих. Я вышел на подмости...

Я знаю, никакой моей вины...

Я обнял эти плечи и взглянул...

Я, я., я.. – это дикое слово на протяжении двух, как минимум, столетий едва ли не доминировало в частотном словаре русской лирики. Означая, что высказывание поэта обеспечено его личным опытом и давая читателю возможность принять этот опыт как свой, самоотождествиться с поэтом в творческом акте сопереживания и созерцания.

Понятно, что не бывает правила без исключений. И понятно, что «я» поэта никогда (или почти никогда) не равно его паспортному ФИО. Это, как заметила Ирина Роднянская, говоря о Лермонтове, чаще всего легендарная правда о поэте, предание о себе, завещанное поэтом миру. Смысловый объем личного местоимения первого лица то расширяется, представляя собою все человечество (я царь – я раб – я червь – я бог!), то редуцируется, срабатывает

¹ Знамя. 2012. №12. С. 197-215.

сложная, у всякого поэта своя, система зеркал и опосредований, возникает образ лирического героя, появляются двойники и маски, за которые так соблазнительно, хотя иной раз и страшно, заглядывать. И тем не менее – именно стихи от первого лица составляют сердцевину творчества почти любого русского поэта, наиболее полно выражают его личность, благодаря чему выражение Ich-Dichtung воспринимается как синоним лирики вообще.

Так было.

И так перестает быть.

Перелистайте «Арион» и «Воздух», да хоть бы даже «Знамя», за последнее десятилетие, откройте антологию «Лучшие стихи 2010 года», составленную Максимом Амелиным. Стихи там разные, и не все, признаться, кажутся мне действительно «лучшими». Но тренд, простите мне это слово, общий – и у так себе стихов, и у подлинных лирических шедевров. Лишь сорок один поэт из ста двадцати девяти, там представленных, так либо иначе использует в стихах личное местоимение первого лица. Причем это, как правило, «я» наблюдателя или воспоминателя, оторванное от глаголов действия и / или размышления.

Этими стихами, если они действительно хороши, можно вчуже восхищаться. Но им трудно сопереживать, их трудно прочесть как «стихи про себя».

И тут, может быть, одна из причин охлаждения читающей публики к стихам, написанным здесь и сейчас.

Не цепляют. Не задевают за живое. Не объясняют тебе самого тебя.

Год назад на «знаменских» страницах пробовали выяснить, отчего да почему из сегодняшних стихов почти вовсе исчезла тема любви, той, что движет солнце и светила. Борис Херсонский тогда, помнится, заметил, что эту тему русская поэзия без боя сдала масскульту и что современные авторы как бы даже стесняются самовыражения, предельного самообнажения в стихах.

Неужели же из поэзии ушел (или уходит) и лирический герой – центральный, как все мы знаем, и субъект, и объект стихотворной классики?

И кто (или что) приходит ему на смену?

Попробуем разобраться.

Сергей Чупринин

Мы попросили высказать свои соображения по этой проблеме нескольких поэтов и критиков.

Андрей Родионов

В конце восьмидесятых – начале девяностых та русская поэзия, которую люблю я (вот вам лирическое высказывание, кстати), умерла. В общем-то примерно в один год с Бродским. Русский рок, уродливый правопреемник русской лирики, еще некоторое время вякал нечто вроде «мы».

«Стрелять в спины наших отцов»

«нас сомненья гнетут»

«мы, идем мы, тверже шаг»

«мы все поем о себе, о чем же нам петь еще»

И, наконец:

«Завтра мы идем тратить все твои деньги вместе».

Потом были девяностые и нулевые – никакие в смысле лирики времени. Поэты – подчеркну, те, кого я знаю, и в том числе я сам, проблему «Я» старались обойти по объективным причинам: внутренняя духовная жизнь ушла. Все стало слишком зависеть от внешних обстоятельств. Грубо говоря, все и вся стало зависимым. Страна зависима от нефти. Невероятно выросла зависимость человека от разного рода наркотиков. Я не буду сейчас подробно на этом останавливаться. Богему, поэтов, в частности, такой зависимостью не удивишь. Но поэт, чувствуя всеобщий тренд, вынужден был в силу таланта либо плыть по течению, отдаваясь его власти, либо опережать его. И, опережая время, убивать последние крохи своего «я». Искусство стало бесчеловечным. В нулевых мне было гораздо интереснее писать о других людях, истории их жизни. Не о себе. Хотелось искать и ритма вовне. А это и есть зависимость.

В русской культуре вообще «я» произносили только с добавлением «раб божий» или «я, Андрюшка, челом бью». То есть с обязательным уменьшителем после «я». Только царь говорил про себя: «мы». Западная мода «якать» пришла в наши дворянские гнезда с сентиментализмом, романтизмом, байронизмом. А сейчас ушла вместе со всеми -измами, потому что, во-первых, все когда-нибудь уходит, а во-вторых, «я» для поэта перестало что-либо значить. И вплоть до конца нулевых только постмодернист мог позволить себе сказать «я», прикрываясь этим «я» для своих темных делишек.

Вера Павлова может сказать:

«Почистила зубы / Больше я этому дню ничего не должна» —

потому что здесь презрительное и насмешливое отношение к миру рифмуется с неспособностью мира принять человека таким, как он есть, безо всяких одолжений со стороны человека. А лирическое высказывание в чистом виде потеряло смысл.

Поэт Всеволод Емелин может сказать:

«Я биографию страны / учил по винным этикеткам» —

а сказать «Я памятник себе воздвиг» не может. Не потому, что слово «воздвиг» мало теперь употребляют, а потому что кто такой Емелин, чтобы мечтать о памятнике? Кто вообще такой Емелин, чтобы говорить «я»?

Читатель начинает задавать такие вопросы, но раньше читателя такие вопросы задает поэт.

Когда поэт Дмитрий Пименов кричит:

«Я из темниц подземных / Ужасный слышу стон» —

читатель понимает лишь то, что человек, написавший это, безумен. Современность очень практична. До самой своей последней «наны» современный человек просчитан, и известно, что каждой «нане» можно предложить купить, чтобы она заткнулась и сидела тихо. Поэт Пименов

действительно лечится, читатель не дурак. Читателю непонятно, как кто-то в наше время вообще может говорить «я» и что-то там чувствовать, поэтому личности в искусстве пора натянуть на голову балаклаву, чтобы его не узнали и не купили. Так и поступает модная современная молодежь – она занята анонимным искусством. Пишут на заборах и стенах слово «Зачем?». Прыгают где-то на резинках, рискуя разбиться в лепешку.

А общество пришло к простой мысли, что нет ни «поэта», ни «не-поэта». Тем самым, упростив все до первоосновы, протоматерии, растеряв все божественное. Я бы и сам, может быть, думал так, но мне что-то мешает.

Иван Волков

Вопрос сформулирован таким образом, что легко представить себе направление беседы: перечисление за и против «эпоса и лирики» (т.е. эпического и лирического начала внутри лирики, «объективного» и «субъективного»). С одной стороны, будет фигурировать, скажем, эмоциональная выхолощенность «поэзии без героя», с другой – эгоцентризм и инфантильность неумеренного «ячества».

Чтобы не вдаваться в эти бесперспективные рассуждения, не спорить, «что лучше», можно попробовать взглянуть на проблему исторически.

Вторая половина прошлого века, 70-е, 80-е, отчасти 90-е годы были временем великих открытий в поэзии. Поэзия изменилась, почти мутировала, даже само понятие «поэзии» стало значительно шире.

Из множества идей, ожививших тогда литературную мысль, к нашей сегодняшней теме имеет непосредственное отношение постулат Ролана Барта о «смерти автора», перенесенный из литературоведения непосредственно в литературное творчество, прозвучавший в программных стихах крупнейших поэтов того времени:

Вот это и зовется «мастерство»:
способность не страшиться процедуры
небытия – как формы своего
отсутствия, списав его с натуры.

Иосиф Бродский. На выставке Карла Вейлинка

Или еще такой сюжет:

я есть и в то же время нет...

...

и бьются языки огня
вокруг отсутствия меня.

Лев Лосев. Или еще такой сюжет...

Современная поэзия кажется мне если не подражательной, то тотально зависимой от поэзии 80-х и 90-х и технически, и тематически. Конечно, уже не пишут сплошь по лекалам Бродского, но тем не менее большинство авторов пользуется общим банком приемов и идей, созданным два-три поколения назад. Редкое употребление первого лица сегодняшними поэтами – всего лишь инерция позавчерашних открытий, ставших литературным этикетом, когда их осознали и освоили широкие массы поэтов.

Таким образом, исчезновение «я» ничего не говорит о сегодняшней поэзии, разве что лишний раз свидетельствует о ее несамостоятельности. Намного интереснее выглядят опыты, в которых «я» меняет свои функции, иногда даже оказывается не субъектом, а объектом («Это я» Льва Рубинштейна, «Это не я» Михаила Щербакова). Может быть, в этом направлении нас ожидают открытия, которые будут принадлежать нашему времени, а не титанам прошлого.

Во всяком случае, я очень сомневаюсь, что один произвольно выбранный признак может быть причиной «охлаждения читающей публики к стихам, написанным здесь и сейчас». На мой взгляд, причина в низком качестве продукта в целом.

Ирина Роднянская

Что ни поэт – то последний. Потом
Вдруг выясняется, что предпоследний...

В двустрочии из А. Кушнера сузим слово *поэт* до слова *лирик* (то есть – следуя преамбуле к нашему форуму – тот, кто с *текстуальной очевидностью* наделяет поэтическое высказывание личным опытом). Не выходит ли, что вот-вот замолкнет последний лирик, а засим?..

Однако попытаемся разобраться – прежде всего с самой преамбулой. Правда ли, что *Ich-Dichtung*, преобладавшее в лирике чуть ли не всегда, – «перестало быть»? И когда именно перестало? Начиная с нулевых? Но если иметь в виду не *самое последнее* поколение поэтов (о коем с предложенной точки зрения судить не берусь, тем более что «поколение» – вещь немного эфемерная; по Б. Эйхенбауму, литературные поколения сменяются каждые пять лет), – так вот, если брать шире, то еще вчера действовали и сегодня продолжают действовать поэты, для которых высказывание от первого лица естественно и даже центрально. Александр Кушнер, Олег Чухонцев, Сергей Гандлевский, недавно покинувшие нас Елена Шварц (со своими «двойниками и масками») и Борис Рыжий (особый случай, о чем еще скажу), Олеся Николаева с ее притчевыми самоотчетами, Ольга Иванова, даже попрекаемая за «гипертрофированное эго» (Д. Давыдов), Иван Волков с домашней откровенностью... Все минувшее тридцатилетие *Ich-Dichtung* оглашало поэтический воздух. И продолжает оглашать. Открываю свежие номера «Нового мира» и «Знамени»: тут как тут неистребимое психо-биографическое «я» Дмитрия Быкова и Бахыта Кенжеева – долго искать не пришлось. Да и поэты, более интровертивные и опосредованные «внешними» сюжетами, скажем, Максим Амелин («Подписанное именем моим...»), «Опыт о себе самом, начертанный в начале 2000 года») или Владимир Гандельсман («Я тоже проходил сквозь этот страх...»), не оставили нас без признаний и свидетельств о бытии собственной личности.

Так существует ли тренд, о котором с беспокойством говорит Сергей Чупринин?

Дело, видимо, в изменившемся – вслед за воздухом эпохи в легких творца – наполнении этого «я». Отнюдь не со вчерашнего дня оно уже – не

знак судьбы поэта, за перипетиями которой читатель с непраздным любопытством следует, подчас примеривая их на себя. Личное местоимение первого лица единственного числа сменило род службы.

Кто ныне осмелится произнести: «Я жить хочу! хочу печали / Любви и счастью назло; / Они мой ум избаловали / И слишком сгладили чело <...> Что без страданий жизнь поэта? И что без бури океан?» Кто оказался бы так смел – разве что (на другом, нынешнем языке) – Борис Рыжий, последовательно выстраивавший образ своей участи, к каковой стихи служили лишь публичным комментарием. Но и он перед гибелью уже отходил от подобной лирики «легендарного» жизнестроительства и невольной позы.

На примере Лермонтова видней всего, как происходит такой отказ от лирического дневника, попутного проживаемой или чаемой судьбе. «Я рожден, чтоб целый мир был зритель торжества иль гибели моей», – возглашает юноша Лермонтов (который еще *не* Лермонтов); «Я чувствую – судьба не умертвит во мне возросший деятельный гений». Именно *деятельный* в буквальном смысле («За дело общее, быть может, я паду...»). Но зрелый Лермонтов, тот, кто написал «Думу», «Не верь себе» и «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Сон» и «Выхожу один я на дорогу...», по мере нарастающей горечи «безочарования» теряет вкус к лирическому комментированию «судьбы». Уходит как действитель в отставку, сдвигаясь от жизнестроительной на оценочную позицию. И отныне это Лермонтов не одних лишь – воспоминательных по преимуществу – *Ich-Dichtung* («1-е января»), а и многозначительных баллад («Тамара», «Спор», «Дары Терека») и иносказательных «пейзажей души» («Утес», «Листок»), с поколенчески расширенным «мы» («Дума») и обобщенно-песенным, почти фольклорным «я», – тот Лермонтов, какого мы любим в первую очередь. Как раз о схожем «я» наблюдателя или воспоминателя, оторванного от «глаголов действия», с сожалением говорит Чупринин; но есть ли здесь повод для сожаления?

Пусть меня попрекнут тривиальным социологизмом, но именно николаевская эпоха подтолкнула Лермонтова освободиться от анахроничной роли «бурного гения» и перейти к лирическим темам, удаленным от ребяческого биографизма с его деятельными порывами. Но мы видели нечто похожее в общем движении поэзии и на своем веку. Лирические действители шестидесятых, как правило, говорили напряженным языком прямого «я» – о себе ли, о любви или о хрущевской заре пленительного счастья. «Я разный: я натруженный и праздный, я целе- и нецелесообразный» – хорошие то были стихи, хоть и встраивались в своеобразный эпатажный ряд («Хочу быть дерзким, хочу быть смелым...», «Я – гений, Игорь Северянин»; последующим в этот ряд вклинился Д. Воденников, снискав обильные лавры). А были и еще лучше: «Я у рудничной чайной, у косого плетня, молодой и отчаянный, расседлаю коня...»

Но время переломилось, и «я» Александра Кушнера (с самой высокой частотностью этого местоимения среди сверстников – насколько мне удалось подсчитать) стало принципиально другим. В самом деле: «Я слушаю тихое

пенье...», «Я представляю все замашки / Тех двух за шахматной доской...», «Высоким облаком блестящим / Мой взор угрюмый развлечен...», «Вижу, вижу спозаранку...», «Четко вижу двенадцатый век...», «И только я нет-нет и загляжусь...». Это ранний Кушнер, так поразивший нас, современников (и раздраживший официоз), не чем иным, как сменой лирической я-позиции. Но таков же и Кушнер позднейший, назвавший один из поэтических циклов: «В мировом спектакле». Его мольба: «...смешай меня с землею, но зренье, зренье мне оставь» – сохраняет прежний жар. Он способен и усомниться в такой зрительской позиции, исключаяющей рисунок деятельного биографического образа: «Я не прав, говоря, что стихи важнее / Биографии, что остается слово, / А не образ поэта; пример Орфея / Посрамляет мою правоту сурово». Но иначе не может. О нем и применительно к нему Бродский написал: «В стихотворении свидетельством душевной деятельности является интонация. <...> Двигатель внутреннего сгорания». Ich-деятель, являющий себя в интонации, но не в глаголах воли.

У Кушнера зрение, у Чухонцева – слух («Я был разбужен первым петухом...», «Я слышу, слышу родину свою...», «Вдруг в темноте – звук...»). Не «мировой спектакль», а «слуховое окно» – пусть это и некоторое упрощение. Существенно, что у обоих *творчески несомненных* лириков «строку диктует чувство», а не воление, прочерчивающее поведенческий образ «лирического героя». И эта тенденция в лирике сохраняется, можно сказать, уже наследственно – не потому ли не в последнюю очередь, что в отечественной жизни, несмотря на череду грандиозных перемен, по-прежнему негде развернуться личной событийности? Лирика нашего времени сейсмографична, но не активна.

Напомню классическое рассуждение на близкую тему: «Единство авторского сознания <...> является необходимым условием возникновения лирического героя; необходимым, но еще недостаточным. Поэзию Фета, например, отличает чрезвычайное единство лирической тональности, притом единство в истоках своих романтическое. И все же для понимания лирического субъекта поэзии Фета термин «лирический герой» является просто лишним; он ничего не прибавляет, не объясняет. И это потому, что в поэзии Фета личность существует как призма авторского сознания <...> но не <...> в качестве самостоятельной темы». Так пишет Лидия Гинзбург – и иллюстрирует свою мысль известными словами Тынянова: «Блок – самая большая лирическая тема Блока».

И правда, у Фета в одном и том же разделе стихов равноправно и однонаправленно соседствуют таинственно-*безличное*: «Прозвучало над ясной рекою, / Прозвенело в померкшем лугу, / Прокатилось над рощей немою, / Засветилось на том берегу» («Вечер») – и встреча сознающего «я» с космосом: «На стоге сена ночью южной / Лицом ко тверди я лежал...». «Призма авторского сознания» явлена тут и там в своей личной узнаваемости, но никому в голову не придет «самоотожествиться» с обладателем этой призмы как с определенным *лицом* (впрочем, вру: Кушнер

однажды примерился к лежанию на стоге и ответил Фету лирической полемикой).

Современная лирика – это преимущественно «призма авторского сознания». А неиссякающую жажду самоотождествления с поэтом как с родственным «я» утоляет бардовская песня, где субъект расширяется до каждого, любого из слушателей, приближаясь к «я» всеобщему. Последнюю не стоит снобистски относить исключительно к «масскульту». Нет сейчас Окуджавы, главенствующего в этом роде лирики, но и нынче существуют достаточно серьезные образцы – например, Михаил Щербаков...

Понимают ли сами сегодняшние лирики, что они следуют (выражаясь весьма условно) скорее за «призмой» Фета, чем за «легендой» Блока? Что их личная «призма» преломляет показания чувств и придает неповторимую избирательность впечатлениям, но не пропускает сквозь себя цепь лирических признаний, слагающихся в повествование *о судьбе поэта*? Кажется, отлично понимают и стремятся именно к такому результату. Признания же ощущаются как нечто спонтанно вырвавшееся, чего лучше бы и вовсе не допускать: «Лампу выключить, мгновенья / дня мелькнут под потолком. / Серый страх исчезновенья / мне доподлинно знаком. // В доме, заживо померкшем, / так измучиться душе, / чтоб завидовать умершим, / страх осилившим уже. // День, как тело, обезболить, / все забыть, вдохнуть покой, / чтоб вот так себе позволить / стих невзрачный, никакой» (В. Гандельсман, «Мотив»; не надежнее ли, упредив этакую оплошность, написать элегантнейшую «Цаплю» – аллегорию творческого акта?).

Вдобавок, за «невзрачный, никакой» стих, за безотчетность вылетевших *de profundis* слов с тебя спросится на некоем суде – так, как не спрашивается за искусно «гнутую речь»: «У случайных стихов особый / аромат и особый вкус, – / точно дымчатый чай со сдобой / пьешь из чашечки белолобой / в окружении нежных Муз. // – Пей, но знай: все это в рассрочку, и за все / за снесь и за чай, / за «подлейте-ка кипяточку» / и за каждую эту строчку – не отвертись – отвечай» (Максим Амелин). С такими «подноготными» стихами естественней всего читателю слиться, но нас не балуют, избегая грозящей откуда-то перстом ответственности.

Про это нежелание «отвечать» сказано – прямее некуда – в кратеньком верлибре Аркадия Штыпеля: «В детстве одергивали / «думай что говоришь» / что означало / не говори что думаешь / и вообще помалкивай в тряпочку // давно я этих слов не слыхивал / видимо научился не говорить что думаю / помалкивать в тряпочку // и когда романтический поэт / восклицает / будьте как дети / говорите / говорите не задумываясь / все что ни придет в голову / я первый скажу // ищи дураков». (Кстати, книжка Штыпеля «Вот слова», откуда взяты эти строки, – насквозь лирична; но в основном это *пейзажная* лирика в поставангардно-минималистском исполнении.)

Ищи дураков. Да, современный лиризм – все более косвенный. Оставаясь при этом лиризмом. Он знает много способов самоотстранения – еще более радикальных, чем разлука авторского «я» с глаголами действия и

мгновениями настоящего. Скажем, такой способ, как *лирическая псевдонимия*. Однажды я уже цитировала поразившее меня стихотворение Елены Шварц «Освобождение лисы», где героиня, вырвавшаяся из капкана, на трех лапах устремляется в «небесный Петербург», волоча за собой кровавый след. Это ли не лирика? Или, среди лучшего, написанного Олесей Николаевой, – «Испанские письма», в которых условное «я» не совпадает ни с безусловным «я» поэта, ни со средой его обитания, а между тем это доподлинно внутреннее «я» в его предельном раскрытии.

Косвенная лирическая речь все чаще устремляется в сторону новеллистичности, рассказа не о себе. В таких случаях говорят об эпизации лирики – на мой взгляд, не слишком убедительно. Борис Херсонский, которого как раз любят числить по эпическому ведомству, для своих сюжетов не зря изобрел определение «биографическая лирика»: «при всей отстраненности и невыраженности авторского «я» эффект личного присутствия поэта-рассказчика в каждом стихотворении» (Евгений Абдуллаев о нем). Аркадий Штыпель в эссе из помянутой книжки приводит того же рода «новеллу» Федора Сваровского – и называет эту тенденцию «движением к прозе, к острому нелирическому сюжету» (а сам автор стихотворения в подобных случаях говорит даже о «новом эпосе»). Между тем стихотворение, в моем восприятии, – «остро» лирическое. Его внутренний сюжет – тот же, что в хрестоматийной (притом что сам Заболоцкий эту вещь не любил) «Некрасивой девочке». Но сегодняшний «косвенный» лирик не позволит себе озвучить прямой речью мысль об «огне, мерцающем в сосуде»; в поисках лирического эффекта он разложит эту мысль на ряд ситуаций и голосов и добьется от недоверчивого читателя еще более сентиментального (в хорошем смысле) переживания.

У меня все это не вызывает особой тревоги. Да, лирическое высказывание усложнилось, оно стало проходить через разного рода опосредования с надеждой на ответное усилие читателя. Оно ищет соответствия и художественной, и социально-этической атмосфере нынешних лет – избегая как декларативной прямоты, которой могут и не поверить (вспомним лермонтовское «не верь себе» перед лицом искушенной толпы), так и иронического пофигизма, еще недавно силившегося эту прямоту заменить собою. А наивное самовыражение опустилось в низины «стихи.ру», где, наряду с песней и рифмованным фельетоном, удовлетворяется элементарный массовый голод по стихотворной речи.

Важно другое: лирика все еще не потеряла своего высокого достоинства. На фоне новой ее сложности прорывы обнаженного чувства вспыхивают у значительных поэтов тем ярче – и не проходят незамеченными. Изменяются краски эпохи, сдвинется нечто в области духа – и снова станет возможно сближение поэта и читателя на менее трудных условиях. Лишь бы не забывалась лирическая заповедь: выше стропила, плотники!

Алексей Алехин

Полагаю, проблема надуманная. Всего-навсего произошла смена «поэтического этикета», и случилось это не вчера. Ну, наподобие того, как изменился этикет делового письма: раньше заканчивали «Ваш покорный слуга», а теперь – «с уважением, такой-то». Причем и раньше себя слугой не числили, и теперь уважают необязательно: все это просто значит, что письмо – вежливое.

Поэтическое «я», так обильно процитированное С. Чуприниным, и в самих приведенных им стихах – вещь весьма условная. В поэзии нас интересует совсем не «я» (личность) поэта, даже и самого Пушкина, а *мир, через эту личность пропущенный и ею преобразженный*. Рождающаяся при этом картина, разумеется, зависит от личности, потому-то далеко не каждый – поэт. Но для ее создания местоимение первого лица совсем необязательно. И, например, в «Послушайте!» того же Маяковского, где нет никаких «я», она не менее яркая, чем в процитированном «А вы могли бы?» («Я сразу смазал карту будня...»).

Непременным признаком лирического стихотворения наличие этого самого «я» полагают главным образом дилетанты: вот выскажусь, распахну душу, и все замрут в восторге. (Это примерно как с теми же старинными вежливыми формами письма, которые – в посланиях зарубежных владык – китайскому императору заботливо переводили прямым текстом, так что он и правда принимал их за верноподданнические, и когда в начале XX века англичане с французами взялись за Китай, объявил, что «белые варвары взбунтовались».)

Не исключю, что именно такая профанация заставила поэтов подлинных обращаться со своим «я» поосторожней. И даже рисовать свою лирическую «картинку» якобы отстраненно, оставляя «глаголы действия» и «размышления» – за кадром. Ну вот хотя бы одно из самых выдающихся стихотворений последнего десятилетия «– Кыё! Кыё!..» Олега Чухонцева – в нем этого «я» не отыскать. Да и в его же «Березовой кукушечке» вряд ли можно таковым посчитать мальчишку-автора, бегущего по мосткам через речку в школу... И что, потому стихами этими «можно вчуже восхищаться», «но им трудно сопереживать»?

А с другой стороны, и этот «новый этикет», лирическая сдержанность, когда надо, легко обходится. И, оставаясь неназванным, «я» поэта, если он хочет того, прекрасно читается. Во множестве стихов. Ну, например, вот в таком стихотворении Веры Павловой:

Письма на соседнюю подушку
не доходят: то ли почтальоны
их впотьмах читают почтальоншам
на ушко, и почтальонши, плача,
к почтальонам льнут под одеялом,
то ли адресат уснул так крепко,
что рожка почтового не слышит,
то ли просто адрес изменился,
– в нем что, «лирическая героиня» отсутствует?

Но дыма без огня не бывает. Думаю, то, что заставило «Знамя» затеять нынешнее обсуждение, связано не с исчезновением педалированного романтического «я», ставшего, за редким исключением, уделом простодушных дилетантов, а с продукцией стихослагателей менее наивных. Тех, кто успел подметить тенденцию и – в меру разумения своего – взять на вооружение и даже поставить на поток. С той существенной разницей, что у *поэта* внешне отстраненная, чуть ли не «прозаическая» ткань такого стихотворения становится лирическим событием благодаря невероятно яркому, пронзительному личностному высвечиванию его ткани, а имитатор обходится голым «сюжетом» да скучным перечислением всего, что на глаза попало. И если простодушные «лирики» со своими восторгами и печалью на страницы серьезных «толстых» журналов теперь практически не попадают, то новые «эпики», к которым редакторы еще не вполне присмотрелись, увы, просачиваются, и в изрядном числе. Да и как тут устоять? В «Арион», например, эпигонских версий чухонцевского «Кыё», с уймой дополнительных чернушных подробностей, но напрочь лишенных его лирической подъемной силы, за последние несколько лет прислали не менее десятка. Ну а всякого рода «искренности», где то шнурки развязываются, то клавиша на клавиатуре заливается, как и пересказанных посредственными стихами то газетных репортажей про «правду жизни», то голливудских блокбастеров про инопланетян, – им числа нет. И в журналах, особенно если те уж очень боятся отстать от паровоза современности, их печатают.

Но плохих стихов ведь всегда было много. Какая разница, что в доброе старое время в них гулял по росе или возводил мартены автор со своим гордо выпяченным «я», а теперь – бомж роется в мусорном баке? Потому мне трудно согласиться с предположением, что чисто композиционные изменения в построении лирических стихов могли стать причиной «охлаждения читающей публики». Она ведь и тех, старых, процитированных в начале нашего разговора поэтов, писавших «от первого лица», тоже не читает. Но это уже другая тема.

Бахыт Кенжеев

Исчезновение лирического «я», должно быть, лишь признак процессов куда более глубоких и безотрадных.

В блоковском «Под насыпью, во рву некошеном...» вроде бы отсутствует это местоимение, а стихотворение все равно остается безошибочным слепком с души поэта. «После бани, после оперы – все равно, куда ни шло, бестолковое, последнее трамвайное тепло...» – та же самая история.

Вместе с «я» (откровенным или скрытым) исчезают накал, страсть, радость и безысходность. Стихи становятся «чуть теплыми». Вызывают такое же прохладное удовлетворение. В западных странах этот процесс, пожалуй, зашел даже дальше, чем у нас. Глубокомысленные верлибры, украшающие страницы журнала New Yorker, мало что дают сердцу и уму. Но и мы старательно догоняем цивилизованное общество.

Мало кто сегодня готов *отвечать за базар*. Еще в начале 70-х Кушнер писал о том, что плакать стало стыдно.

Мы стали умными, богатыми и благовоспитанными потребителями.

Удивительное свойство нынешней цивилизации – ее анонимность. Опять же, не готовы отвечать за базар. На сайте стихи.ру каких только не встретишь изысканных псевдонимов.

Да, мне тоже порою кажется, что, может быть, и поэзия скоро вымрет, как вымерла живопись. Единственное, чем можно утешаться, – на наш век вроде бы хватило.

А может быть, все вышесказанное – заблуждение? С течением времени отфильтровывается поэтическое наследие минувших эпох. Мы просто не помним (и не хотим знать), какие стихи печатались в журналах по соседству с блоковскими. Мода была: сами знаете какая. Во времена Некрасова – другая. Во времена позднего Мандельштама – третья. Но написанные тогда пустышки более или менее забылись. Остались только, можно сказать, жемчужины.

Может быть, и от нас останутся такие же?

Ответа нет. Ясным остается одно: в условиях богатого и открытого общества, затопленного всевозможной информацией, некоторые черты человечества, как биологического вида, проступают яснее. Становится очевидно, что мы в целом предпочитаем макулатуру – серьезной литературе, а тексты шлагеров – хорошей поэзии. Соглашаясь с Сергеем Чуприниным, не исключаю, что уход в тень лирического героя объясняется тем, что авторам не хочется нарушать свой душевный комфорт, и что они стесняются нарушать такой же комфорт других. По принципу «писатель (житель благоустроенного муравейника) пописывает, читатель (если находится) почитывает».

Хотя, опять же, не уверен, что этот процесс касается наших ведущих поэтов. В лучших стихах, написанных сегодня, неизменно присутствует пресловутый герой – а с ним и горечь, и боль, и восторг перед бытием.

Алексей Улюкаев

Сначала удивил сам посыл приглашения к дискуссии. Мне кажется очевидным, что поэзия – это лирика. А лирика – это расширение авторского «я» (или alter ego, лирического героя) до размеров Вселенной, в которой «Я царь... я бог» не является преувеличением.

Остальное проходит по иному ведомству – версификация, беллетристика, стихосложение («все прочее – литература»).

Но потом подумал, тема дискуссии – это ведь частный случай глобальных сдвигов от общего к частному и от частного к общему в творчестве. В прозе как в способе преимущественно рационального освоения и отображения действительности по мере усложнения и просто количественного расширения этой самой действительности, накопления артефактов и просто фактов неминуемо должен был начаться процесс фрагментизации, движения от общего к частному. Отсюда non-fiction как

main stream современной литературы – автобиографические очерки, путешествия, кулинария, мемуары, различные добрые советы и полезные консультации. Представим, что Толстой написал бы «Севастопольские рассказы» в режиме non-fiction, как и положено артиллерии поручику. Мы получили бы, вероятно, немало сведений из области баллистики и топографии.

С другой стороны, поэзия как способ иррационального, алогичного познания, в котором рифма и ритм позволяют сопрягать логически не сопрягаемое, позволяют обогнуть и обогнать каузальную зависимость, скинуть причинно-следственные оковы, спрямить расстояние между точками («поэта далеко заводит речь») и вместить в восьми строках о свойствах страсти прорыв от «Вася любит Машу» к «поговорим о странностях любви». Здесь нет нужды во фрагментарности и накапливании многих частных как свидетельстве правдивости повествования. Здесь частное становится общим, форма порождает сущность. «Я» расширяется до вселенских масштабов и напрямую входит в любое другое «я», по сути, оплодотворяя его (его оплодотворяет его). Это и есть любовь. Это и есть поэзия.

Так было. Так есть. Так будет.

Два дополнительных замечания.

1. Понятно, что речь не идет о выборе личного местоимения. Я, например, в стихах равно использую местоимения «я», «мы», «ты», «он». И всегда содержательно это значит «я».

2. Все используемые автором в доказательство тезиса о лиричности, эгоцентричности современной поэзии цитаты не совсем современные. Противоречие? Если в самом деле противоречие, то это было бы хорошо, поскольку противоречия – источник развития. Но, скорее всего, нет, поскольку, чтобы быть убедительными, примеры должны быть очевидными, общеупотребимыми. Классика полностью соответствует этому требованию, а современность – нет. Если есть гербовая, пишем на гербовой.

Артем Скворцов

Обозначенная тенденция – «уход «я» из современной лирики» – фактически подразумевает постановку двух вопросов: а) так ли это на самом деле или только так кажется; б) если так, то хорошо ли это или плохо?

Предположим, на первый вопрос ответ положителен. Да, «я» уходит или, выражаясь осторожнее, отступает. Тогда придется признать, что на второй вопрос едва ли есть однозначный ответ. Во всяком случае, находясь внутри процесса, сформулировать его трудно.

Во-первых, само понятие лирики исторически изменчиво, и выдвижение «я» на авансцену поэтического пространства далеко не всегда было обязательным атрибутом стихов. Во-вторых, нет уверенности, что тенденция отступления «я» в русской лирике, о которой идет речь, настолько влиятельна. А, в-третьих, даже если она и имеет место, то ничего катастрофического для поэзии тут нет: чрезмерно много ячества в русской лирике последних двух веков было и есть, можно от него чуть-чуть

отдохнуть. С определенной точки зрения современные авторы, стремящиеся к «объективизму», демонстрируют не пренебрежение читателем, а, напротив, деликатно-уважительное отношение к нему. Кроме того, в искусстве многое развивается волнами, и если сейчас волна отлива «эго», то в таком случае этот отлив – естественный процесс.

Станислав Львовский

Сама постановка вопроса кажется, признаться, немного странной. Возможно, потому, что вот это вот «от первого лица» для меня представляет собой локус чрезвычайно размытый и подвижный, я («я») не готов заключить его в грамматическую резервацию речи из точки очевидного «я». «**Я знаю** жизнь», – говорит Сергей Гандлевский (стихотворение опубликовано в июне 2012 года). «Державин был **мне** бог, а Вагинов – судья» – это Бахыт Кенжеев, тоже 2012 год. «Отчего бы не попробовать / и еще повременить, // между мухами и осами / справедливости учась, / чтоб **и мне**, как всякой особи, / тоже выделили часть», – а это уже новые стихи Михаила Айзенберга.

Можно набрать цитат и из авторов, чьи поэтические практики – то есть способы видеть мир и говорить о нем – куда как более радикальны. Даже и у них достаточно прямой речи от самого что ни на есть первого лица. Она исчезает – но только формально – там, где возникает новая нарративная поэзия, неудачно иногда называемая «новым эпосом». Но и это исчезновение – ложное. В стихах Федора Сваровского или Арсения Ровинского первое лицо передоверяется авторской инстанцией персонажу, – но это освященный временем, бесконечно традиционный в своей основе прием: «Зовите меня Измаил».

Возможны – и существуют – более сложные расклады. Повествующая инстанция стихов Елены Фанайловой намеренно избегает точной идентификации (см. в особенности цикл «Лена и люди»). «Я» новых стихов Полины Барсковой опознается как точка пересечения иницируемого ею (и иницирующего ее) мучительного и бесконечно захватывающего talking-listening-mingling на вечеринке с участием живых, мертвых, воскресших – и воскрешаемых воспоминанием здесь и сейчас, в пространстве стихотворения. У Павла Гольдина «я» определяется еще более опосредованно – выбором элементов, из которых он выстраивает химерические, коллажные ландшафты Восточной, но не существующей нигде, кроме этих стихов, Европы. Наконец, в открытую проблематизирует инстанцию «я» Никита Сафонов: «– там ли так – «я» / или – «мной» // – так ли я / или мной – «там».

Все эти многочисленные цитаты и имена здесь к тому, что вопрос, кажется, следует ставить иначе. Стихи от первого лица не исчезают, – но само первое лицо теряет форму, плывет, аккуратной линией фронта больше не выглядит. Уже недостаточно сказать «это я», «это я говорю», «вот – я». Приходится отвечать на не очень приятные вопросы вроде: а кто – **ты**? Где **ты** кончаешься и где начинаешься? Где **ты** находишься и что это за река? Куда **ты** пошел? Где окно?

Диапазон возможных ответов на эти вопросы огромен. От «я» Сергея Гандлевского – постанавливающего, перформативного, утверждающего себя как фундамент речи – до почти не существующего «я» Никиты Сафонова, заключенного в кавычки из тонкого, елочного стекла, выдуваемого питерским ветром – и тут же, у читателя на глазах, разлетающегося прозрачными клочками по закоулкам. Таким образом, в разговоре о «стихах от первого лица», кажется, нет особого смысла.

Но есть смысл в разговоре (не подразумевающем готовых ответов) о самом первом лице: что оно теперь означает, кто это – «я» (в частности и сейчас пишущий), к кому «я» обращаюсь, кто задал «мне» этот вопрос, кому «я» на него отвечаю?

Лев Оборин

Должен признаться, сначала эти вопросы Сергея Чуприна удивили меня еще больше предыдущих. С одной стороны, понять, есть ли в стихотворении «я» (лирический субъект, лирический герой), проще, чем понять, есть ли в стихотворении тема любви («Знамя», № 11, 2011). Задача эта представляется даже несколько механической. И вообще – то есть как: «нет «я»»? Да вот же оно, и вот, и вот. А «сорок один поэт из ста двадцати девяти» – это почти что треть; какому времени этот срез противопоставляется – что, был в русской поэзии период, когда подавляющее число текстов были «от первого лица»? Скорее были периоды, когда «я» оказывалось в новинку и выходило в центр: не столько даже «я» романтизма XIX века, сколько «я» модернистское, ставящее вопрос о границе между автором и лирическим субъектом (давайте вспомним, что понятие «лирический герой» возникает у Тынянова, хотя ретроспективно сплошь и рядом применяется в разговоре о до-модернистской поэзии).

Но по некотором размышлении становится ясно, что эти вопросы не беспочвенны и поговорить есть о чем. Как и в случае с любовной лирикой (тогда я писал: «в посыле «из современной поэзии уходит тема любви» есть зерно правды, отстоящей от субъективных мнений...»), разговор об исчезновении / вымывании из русской поэзии субъекта может исходить из наличествующих предпосылок.

Действительно, в 2000-е годы мощно заявила о себе тенденция, названная собирательно «новым эпосом» («Впервые за долгое время появились сюжетные, увлекательные поэтические тексты, которые могут сами постоять за себя в любой аудитории, – а шум поднимается не столько вокруг стихов или колоритной фигуры автора, сколько вокруг концепции, стоящей за тем, что он пишет. Впервые за долгое время поэт чувствует потребность подвести под свои и чужие тексты теоретический фундамент...» – писала тогда Варвара Бабицкая¹.) Уже лекция-манифест Федора Сваровского постулировала новые правила игры: обозначалось и называлось

1 В. Бабицкая. Что такое «новый эпос» // <http://os.colta.ru/literature/events/details/1249>; в этой статье тезисно суммируются положения, выделяющие «новый эпос».

движение, не замкнутое в себе самом, не говорящее о том, что только вхожим в него ведома истина, а открытое, охватывающее неограниченный круг поэтов, причем самых разных; вот перечисление из той же статьи Бабицкой: «Помимо себя самих, Сваровский, Шваб и Ровинский считают «новыми эпиками» еще целый ряд авторов: Виктора Полещука, Бориса Херсонского, Григория Дашевского, Марию Степанову, Линор Горалик, Павла Гольдина, Андрея Родионова, Игоря Жукова, Марию Глушкову – что бы ни думали на сей счет сами причисленные...». Тенденция «нового эпоса» – установка на нарративность и сюжетность, отказ от субъектного письма, – разумеется, не предполагает избавления от индивидуальности. Если «я» (то, которое более-менее соответствует поэтическому самоощущению) уходит из текста, оно окрашивает стилистику и тематику: ведь Сваровский неслучайно писал о роботах, Родионов – о люмпенах, а Мария Галина работала с мотивами детского фольклора. Но совершенно не всегда и у них исчезает «я»: пространные поэтические циклы Херсонского пересказывают эпизоды из его жизни («Письма к М.Т.»), «образ говорящего», в какой-то степени становящийся маской, обычен у Родионова («Меня разбудил человек в форме, / Похожий на участкового...»). Дело тут не в иссечении «я», а в установке на рассказывание истории.

Другая тенденция, лишь немного смежная с проблематикой «нового эпоса», – это письмо-диагностика, сугубо описательное, но подчеркнуто антиромантическое. Конечно, и здесь «я» поэта сказывается в том, *как* он говорит, но позиция поэта состоит в том, что «он сам» себя не интересуется. Классическое положение Пастернака, высказанное о поэзии Маяковского («гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру»), утрачивает свою актуальность: поэты отказываются говорить о себе и становятся оптикой. При этом нельзя сказать, что письмо обезличивается. Это может быть точное исследование сверхмалых событий, как у Алексея Порвина, чутко вслушивающегося и вглядывающегося в мир вокруг, работающего на тончайших регистрах; или это – переосмысливающее мифотворчество циклов-каталогов Андрея Сен-Сенькова; или это – холодная и отстраненная ирония Кирилла Корчагина, или – «горячая» / жгучая ирония Полины Барсковой, ирония как инструмент исследования своих тем – безусловно, тем «задевающих» (в случае Барсковой это блокада Ленинграда, а более общо – советская история / литература / мифология)¹. Пожалуй, масштабнее всех этот модус поэтического говорения представляет только что ушедший от нас Аркадий Драгомощенко, чьи стихи – мгновенная картография исследования, работа мысли как таковой (скорее не с конкретным предметным рядом, а с категориями и абстракциями, от него отходящими), вне привязки к автору с

1 Отсылаю к недавней статье Кирилла Корчагина о Полине Барсковой (К. Корчагин. “И каменный все видел человек...” // Новый мир, 2012, № 8), которая начинается знаменательно: “В русской поэзии последних лет все настойчивее заявляет о себе одна тенденция, до сих пор, кажется, не получившая должного осмысления. В рамках этой тенденции в поэтическом тексте совмещается оптика поэта и оптика исследователя...”.

его биографией и пристрастиями. Ученик и последователь Драгомощенко Александр Скидан в эти скорбные дни вспоминает¹ ключевой текст, обозначивший потенцию подобной иной поэтики: «Нашедший подкову» Осипа Мандельштама, – и приводит цитату оттуда: «То, что я сейчас говорю, говорю не я, / А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы». Таким образом, перед нами попытка говорить внесубъективно, следствие осознания того, что, казалось бы, искреннее «говорение о себе» тоже строится по некоторым канонам. Парадокс в том, что такая мерцающая поэзия, занятая неочевидными сочленениями, рождает новую субъективность: в поэзии Драгомощенко местоимение «я» встречается редко, но в то же время никто, кроме него, *так* не сказал бы:

Наступает
пора кристаллизации скорости,
воздушного покоя ламп кленовых.
Читая ее избыток на ощупь, постигая
крест-накрест разночтения страстные,
намерение огибает себя,
образуя зерно исключения.
Вьюнок, танцующий в улье глаза,
(симметрия меда...)
обречен обоюдоострому поражению.

В одном из своих прозаических текстов Драгомощенко указывает, что «я» – «есть брешь, зазор, с очевидной легкостью принимающий различные имена. <...> «Я»... обречено на приумножение иллюзий»². Но неясно, снимает ли эту проблему отказ от «я». Принципиальной невозможности разговора «от первого лица» в поэзии такого модуса (не конкретно в поэзии Драгомощенко) я не вижу: подобный разговор возможен. Так космонавт, который попадет на другую планету, будет рассказывать о своих ощущениях. О неизбежности же того, что наблюдение оказывает влияние на наблюдаемое, сказала наука XX века.

И, конечно, интересно поговорить о тех, кто ни от какого «я» не отказывался, – в современной русской поэзии, невзирая на исходный посыл этой дискуссии, нет в этом недостатка. Не буду перечислять, иначе мое выступление слишком удлинится, не буду и объяснять, что ««я» бывают разные» и что личный опыт, которым, как пишет Чупринин, обеспечено высказывание поэта, многим требуется опосредовать, отстранить: отсюда распространенность «разговора на «ты»». Но и «я» остраивается: его можно примерять, соотносить с ролями, не играя, а всерьез:

Приезжай на меня посмотреть.
Я сияю совсем ненадолго.
Я могу превратиться в красивого белого волка.
Я могу умереть.

1 Александр Скидан. [Умер Аркадий Драгомощенко] // <http://nlobooks.ru/node/2509>

2 Аркадий Драгомощенко. Тавтология. М., 2011. С. 156.

Мария Маркова

И можно подчеркнуть то, что «я» не совпадает с речевыми схемами, что ни бытовое, ни идеологическое, ни низкое, ни возвышенное не могут «я» окончательно найти и присвоить – но это, конечно, в идеале:

Штойто, и Ктойто, и Либонибудь
вдоль по шоссейке отправились в путь.

Штобы, Кудабы и Гдебытони
шли по бетонке и ночи, и дни.

Иже, и Еже, и Аще, и Аж
не разжигали ажиотаж.

Все они шли, куда и пришли, –
Ужели, Ежели, Или и Ли.

Только меня не нашли.

Наталья Горбаневская

Можно сделать так, что в «я» поэта будут проживать жизнь другие; лирический субъект не существует в отрыве от этих других, встраивается в музыку сопереживания – такое мы видим в стихах Фаины Гримберг. И даже поэтика, декларирующая возвращение к до-модернистскому, до-романтическому эпосу, не может обойтись без «я»: в различных ситуациях это местоимение возникает в «Норумбеге» Вадима Месяца.

С местоимением «я» можно многое сделать. Было бы странно, если бы поэзия отказалась от него: даже зная, что в одной оболочке могут уживаться как будто разные личности, мы говорим «я» и все другое видим через себя. «Я» – это проблема. Когда поэт обходится вообще без личных местоимений, все же возникает вопрос: «кто говорит?». На этот вопрос нужно ответить – ну а то соображение, что стихам «трудно сопереживать» и они «не цепляют», лучше оставить совсем: призванное выразить вроде бы общее ощущение, оно на самом деле выражает предрассудок.

Мария Степанова

Предположим, что (по каким-нибудь, каким угодно, причинам) в стихах вдруг оказались бы под запретом местоимения первого лица – и одной из задач пишущего (и, как следствие, читающего) стал отказ от точек фокуса, по старинке обозначаемых как «я» и «мы». Что при этом теряется – и теряется ли? Зачем, казалось бы, вообще лирике нужно «я», когда дело устроено так, что, если вымарать из стихов все *я* и *мы*, нас все равно будет видно. Вещество стихов само заботится о себе, воспроизводя *поступку автора* каждой строкой, каждым поворотом. Отбор предметов описания, артикуляция и жестикуляция, разного рода способы уклонения от реальности или союза с нею – все то, что составляет в стихах территорию индивидуального, не нуждается в подписи, чтобы быть узанным. «Я» здесь что-то вроде капитана. Очевидность: чем больше, разнообразней и многослойней присутствие поэта в тексте (а чтобы текст был хорошим, автор должен глядеть из каждой поры, делиться вместе с каждой клеткой), тем меньше необходимость в подписи. Другое дело, что то, что мы называем

сильной поэтикой, – то, что делает поэтическую речь *действенной*, то есть неповторимой, – всегда результат микродеформаций, маленьких насилий над языковой тканью, невидимых, незаметных сюжетов преодоления и подчинения. В этом смысле лирическая поэзия – не умеющая обойтись без автора, как собака без хозяина, обречена на то, чтобы быть так или иначе окрашенной, не-нейтральной и не-прозрачной (как *vino tinto* – красное, *имеющее цвет*, вино отличается от ничьей, никакой, неуязвимой воды).

Оставим в стороне гипотетического читателя, который отбирает для себя тексты, руководствуясь логикой «да это ж про меня» – как будто, чтобы прочитать стихи о любви или папоротнике, нужно непременно обзавестись собственной фотографией на их фоне, просунуть голову в окошко – и я там был! Но если считать, что стихи – предприятие по добыче некоего экстремального (или хотя бы специального, не легко и не всем дающегося) опыта и их задача – подтолкнуть читателя, вывести его из себя (куда-то *во вне себя*), поэт оказывается чем-то вроде посредника, личность которого нуждается в идентификации и проверке. Нам важно знать, что он действительно побывал в другом, чужом для нас и странном месте и вывез оттуда вещественные доказательства, заморский продукт – *звуки райские*. Ответ на вопрос, кто именно с нами говорит, отчаянно важен – поэтому разговор о стихах часто начинается или кончается детской игрой в верю – не верю. «Да он все это сам сочинил», – говорим мы, когда чужой опыт кажется нам ложным или пустым. Мы как бы отказываемся верить поэту на слово, требуем предъявить верительные грамоты: биографию, письма, дневники, корпус поясняющих текстов (эти легкие сдвиги реальности должны быть сообщением, обращенным ко мне, а не случайной словесной рыбью на поверхности языка).

Лирика вряд ли возможна без доверия к этому «кто говорит». По сути, поэт – простое устройство, что-то вроде фонарика, наведенного на те или иные объекты, делая их впервые-видимыми – но место, где мы нуждаемся в фонаре, темное и чужое, а он наш единственный проводник. Отсюда важность самого голоса, его единства и неделимости – того, что очень грубо можно назвать интонацией или манерой. Поэтому так тревожит читателей разница «ранних» и «поздних» Пастернака и Заболоцкого, отсюда и сама потребность в сравнении «до» и «после», «было» и «стало», неизбежных, когда речь идет о длящейся жизни.

Другое дело, что занятие поэзией подразумевает цепочку больших и маленьких смертей, каждая из которых ставит под сомнение возможность дальнейшего существования. Стихи передвигаются гигантскими рывками, выдергивают себя из привычной и плодородной почвы, отрицая (отрясая) саму землю, за которую только что держались. Кажется, так поэзия сохраняет себя – путем разрывов, отрекаясь от того, что только что составляло ее неотъемлемую принадлежность, а то и самую суть.

Возможно, сейчас этот разрыв будет касаться фигуры автора и идеи авторства.

По моему ощущению, говорение-стихами в России упирается сейчас в какую-то стенку, и я физически ощущаю масштаб усилия, необходимый, чтобы ее проломить. В чем дело? В том ли, что нулевые вызвали к жизни парад умений, выставку достижений, которую хочется уже считать закрывшейся: сам избыток и разнообразие происходящего как-то смутно, с искажением пропорций и деталей, напоминает то, что творилось вокруг, живые картины путинской стабильности? Но разговор о смене рамки, о перезагрузке, о пересмотре оснований, на которых существует сейчас поэтическое, ведется уже давно и в разных формах, а иногда и внутри рта. Речь, как водится, идет об отказе – на этот раз от всего, что может быть воспринято как излишество или «богатство», что имеет отношение к силе, успеху и даже простому качеству: от всего, где есть возможность иерархии, тень избирательности. Глубокая статья Григория Дашевского («Как читать современную поэзию»

<http://os.colta.ru/literature/events/details/34232?attempt=1>) в числе прочего делит современные стихи на те, что обращены к своим, вызывают об узнавании (цитат, культурных кодов, подземных ходов тайной близости) – и те, что могут быть прочитаны каждым на слепящем свете безличности/публичности. Мыслить свою речь как общую – или обращенную к некоей общности, нашаривающую ее в темноте – значит избавлять ее от всего избыточного, от всего частного или собственного. В пределе это значит крайнюю бедность средств и замыслов, которую предстоит нести как крест. Все, что напрашивается дальше, вся последовательность мелких и крупных мер по пресечению – в пределе имеет, конечно, в виду главный, неизбежный отказ – отказ от «я», лишнего как такового. Для начала можно вывести его за скобки, сделать неупотребимым, смешным анахронизмом: я надела узкую юбку и все такое.

Но есть ощущение, что понадобятся могут более серьезные средства. Разрыв с индивидуальным в поэтике может осуществляться по-разному. Наиболее лобовой и сильнодействующий ход – окончательная *победа путем отказа*. «Я» здесь под угрозой уже не как парадный подъезд, дверь, полуоткрытая в ожидании читателя – но как организующая воля, стоящая за последовательностью слов и текстов. Поэт должен снять, как шелуху, все то, что составляет для него животную прелесть поэзии, все ее погремушки и побрякушки, ритм, рифму, цитаты, все, включая авторскую повадку, то, что принято называть своим голосом (неизбежно ставя под вопрос оба понятия) – в надежде, что за чертой обнаружится неделимый, невымываемый остаток – вещество поэзии в чистом виде.

Видимо, это и впрямь так работает – то есть может работать еще и так – и поэзию можно рассматривать не только как проект (кто-то скажет с места «колонизаторский») по расширению территории поэтического, где занимаются и обрабатываются новые и новые нежилые зоны, поднимается (и понимается) вчерашняя целина. И не только как прогрессистскую утопию разработки новых средств в погоне за скачущей современностью. Но и как своего рода потлач, оргию самоотдачи, последней раздачи имущества (*мира*

красоту и яже в нем тленная оставив) – сдирая с себя все, отказывая себе во всем, включая существование. Этот жутковатый стриптиз, где за внешним (блузка, туфли, трусы) следует сущностное – тело, кости, кожа, – может завершиться победой, если удастся доказать, что суть дышит где хочет и не нуждается в носителях и оболочках.

Похоже, на нынешнем этапе – а я подозреваю, что поэзия сохраняет себя только так – путем самоуничтожения, отсечения всего, что только что составляло ее неотъемлемую принадлежность, а то и самую суть – смысл лирики, ее новое *дело жизни* состоит в попытке покушения на то, без чего она пока не умеет обходиться: на личность поэта. И поскольку поэзия вещь последовательная, если автор становится для нее проблемой, она должна с ним что-то сделать. Вопрос – что.

Под вопросом, получается, лирический поэт как инстанция. Как это было устроено в последние двести—триста лет, в традиционной схеме-расстановке, по которой работает лирика? Как в старом кино. Герой ведет машину, сидит на лошади, мотоцикле, ковче-самолете, оставаясь при этом неподвижным – а за его спиной со страшной скоростью разматывается пейзаж, создавая иллюзию движения: мчится не он, а окружающее, горы, равнины, облака. Поэт-лирик – статичный и стабильный центр своего универсума – он точка, из которой исходит речь, луч, направляемый на сменяющиеся объекты. В некотором смысле именно эта неподвижность обеспечивает поэтическому тексту его аутентичность и доверие читателей: это своего рода трейдмарк, те или иные картинки и ситуации уже навсегда называются для нас «Блоком» или «Аронзоном».

То, что меня интересует сейчас, стоит где-то в пустой зоне между необходимостью автора (проводника, посредника, Дерсу Узала или Кожаного Чулка, живого человека в том *здесь*, куда не ходят чужие) и потребностью в тексте как в чистой и общей чаше (где можно и нужно, вопреки Бродскому, разделить с другим стихотворение Рильке). Я вижу там что-то вроде обещания или хотя бы возможности – и вот как она выглядит.

Предположим, условия задачи такие. От нас требуется не просто сбросить балласт, избавиться от лишнего – но отказаться от всего, чем, осознанно или неосознанно, владеешь – а «владеть речью» – естественная претензия человека, живущего при помощи слов. Если задача формулируется как победа над субъективностью, отказ от себя и своего, то, повторюсь, наиболее очевидное, лобовое решение сводится к очищению, ошкуриванию текста – полному отказу от выразительных средств: того, что составляет его внешнюю оболочку. Этот способ на самом-то деле что-то вроде косметического ремонта, не затрагивающего структуры жилья и житья, здесь не требуется радикальных перепланировок или прокладки новых электросетей. Но извне это выглядит как сильный жест – хотя бы потому, что и он существует в круговороте насилия – только на этот раз оно развернулось лицом к автору, которому предстоит работать в новой системе запретов и покупать исключительно черное или белое.

Но может оказаться, что это решение не единственное – и уравнение надо решать не через икс, а через игрек.

Что значит эта воля-к-смерти-автора, так или иначе обнаруживающая себя в текстах последнего времени? Вымывание «я» из стихотворных сборников и антологий, анонимные и псевдонимные проекты, опыты говорения голосами, опыты присоединения чужого слова (на которое ложатся ничком, как на новую землю), речь, зависшая, как дирижабль, над границей персонального и безличного – детали большой картины. Но почти на всем протяжении полотна вместо того, чтобы оставаться *in charge* – сохранить контроль над текстом и водить его, как войска, в разных направлениях, автор разжимает руки и *отказывается быть*. Что это может значить – и, главное, как это работает? Может быть, как обещали при заре эры автоматического письма, наш текст начинает жить на автопилоте и сам формирует субститут, манекен, автора на час: то был не я, то был другой? Главное вот в чем, кажется – пишущий охотно признает нетождество себе-самому на каждом из этапов бытования стихотворения. На уровне замысла, затем письма (не говоря уж об особенной стадии, которую приходится назвать *остыванием текста* – это временной промежуток между завершением поэтической работы и ее окончательным усвоением-растворением в языковой реальности) отношения между текстом и автором подразумевают своего рода зазор: непрочное равенство, неполное понимание.

Но и текст, и автор воюют на одной стороне – они не хозяин и работник (не лошадь и объездчик), а орудейный расчет, где у каждого бойца своя функция (и общая цель). Чтобы артиллерия не била по своим, надо уяснить себе смысл и место каждого – и предположить, что смысл их объединения в противо-стоянии чему-то внешнему, врагу или другу, стоящему перед обоими.

Если центром поэтического мира, его пупом-омфалосом, оказывается не личность поэта (вечно утыканного стрелами экстазов, как святой Себастьян, или рассылающего по сторонам лучи-валентности), а что-то с-наружное, внеположное – неподвижный вопрос, стоящий перед единичной поэтической практикой, вызывая к ответу и разрешению – оказывается, что отношения автор – язык, автор – текст и даже автор – автор можно видеть по-другому. Этот вопрос, как правило, не имеет никакого отношения к *общему делу*, к задачам поколения или языка, но стоит он перед тем, кому адресован (передо мной, например), так близко и так отчетливо, что не отвечать нельзя – и мы отвечаем, пока не становится ясно, что собственный опыт здесь недостаточен. Противником (тем, что должно измениться, подвергнуться обработке и перерождению) оказывается тогда не языковая ткань и не материя поэтического, а собственные границы. «И чувствую: я для меня мало». Исчерпанность и конечность «я» (при объеме задач, которые стоят перед человеком и текстом) представляются мне главной ловушкой, в которой обнаруживает себя лирика, подошедшая к очередной финальной черте – где, чтобы выжить, поэту нужно стать *хором*.

Сама мысль о владении собой («я» как свечной заводик) кажется подвядшей и несколько смешной, но и деться от нее некуда. Среди разнообразных прав владения, связанных с поэтическим делом (где право первенства там, где дело касается тем или приемов, по-прежнему что-то значит), только «я» невозможно ни запатентовать, ни скопировать, и оно остается единственной неотчуждаемой собственностью, неизменным рублем состоявшейся участи. Но кажется, что нынешняя ситуация дает возможность обновить привычные соотношения.

В давней, 2001 года, статье о поэзии девяностых Илья Кукулин ввел в критический обиход представление о *фиктивных эротических телах авторства*. Позволю себе длинную цитату. «Эти тела являются своего рода посредниками, которые связывают авторское сознание с миром; и в то же время это действующие лица, которые разыгрывают символические драмы, выражающие некоторые общие свойства мира. Авторское сознание, или, точнее, авторский порыв, который охватывает все существо пишущего (в терминологии «Разговора о Данте» Мандельштама), летит за этими призрачными телами – они осуществляют творчество как бы впереди него. Эти тела отчуждены от авторского сознания и могут быть рассмотрены несколько со стороны, как чужие люди <...>. В то же время они неразрывно, кровью, связаны с авторским сознанием. <...> Их порождение было, очевидно, свойственно и поэзии предшествующих эпох, но в 90-х взаимодействие с ними и драматизация этого взаимодействия стали важным, наглядным и часто осознанным творческим методом» (НЛО, 2001, № 50).

Если двигаться дальше в предложенной логике, выводя за скобки, как частность, указания на телесный характер этих отчужденных от автора и неразрывно связанных с ним конструкций-посредников, можно говорить о чем-то большем – и очень важном. Конец девяностых дал поэзии новую рабочую схему, которой грех не воспользоваться, – дополнительные инстанции письма, равные, но не тождественные пишущему, которые можно назвать *фиктивными фигурами авторства*. Такие фигуры представляют собой что-то вроде сорокинских клонов (Пушкин-7, Парщиков-19): модели авторских практик, *точек зрения*, которые могли бы и должны были быть – но только действующие в ограниченном времени-пространстве одного цикла или книги стихов, пытаюсь исчерпать там все свои возможности. Звучит вполне механистично – но так выглядит свобода, которую обещает тексту *я-не-я*, промежуточная инстанция, обладающая суверенной территорией и существующая по законам, не полностью тождественным тем, что признает над собой автор.

(Что отделяет эти фантомные голоса, практики-временки, от векового опыта литературной мистификации с ее масками и усами? Может быть, то, что они и не пытаются притвориться неодноразовыми. Легкие рабочие конструкции не скрывают своей утилитарности и ситуативности, того, что поставлены они, как палатка или штатив, на короткий срок, для выполнения единичной задачи. Можно сказать, что их существование – что-то вроде демонстрации возможностей, намного превышающих умения и притязания

их физического автора; они что-то вроде фрагмента, указывающего на существование целого.)

Но что в этой ситуации остается от автора? Соглашаясь с теми, кто видит этическую разницу между «пишу как хочу» и «пишу как могу» (и по понятным причинам выбирает второе), я подозреваю, что «не могу иначе» относится не столько и не только к самому тексту, его звуковой и смысловой одежке, но и к тому, о чем и зачем он существует. Какие бы задачи ни решал поэт на поверхности собственного письма, где есть место иллюзии удач и ошибок, откуда последовательность текстов видится как воля (набор осознанных решений), а не как доля (последовательность, заданная законами, очень похожими на законы грамматики), в главном он все равно обречен на себя. Как вокруг взрывной воронки, все его силы стянуты к границам огромной проблемы, с которой он пытается иметь дело (ответом на которую, собственно, является все, что он делает) – собраны воедино, как намотанная на кулак ткань. Перед ее лицом собственный голос имеет не больше и не меньше прав, чем голоса соседей, заместителей, свидетелей, живых или кажущихся живыми. Контуры этой проблемы он бесконечно нащупывает и теребит; переходит в погоне за решением с места на место, говорит о ней долго и тихо, громко и коротко – и никакое единичное «я видел выход» не будет достаточным для ответа. В некотором смысле поэты этого типа есть *то, что их есть*: боль, масштаб которой превышает их когнитивные возможности – до такой степени, что, оставаясь только-собой, себе не поможешь.

Если вернуться туда, где лирический поэт являлся неподвижным объектом съемки (а заодно и поводом к ней, и единственным оптическим прибором, позволяющим различить то, что вокруг), новая ситуация обещает и новую съемочную технику. «Я» оказывается тогда не актером, но камерой; камер вдруг становится несколько – много, – и направлены они не на тебя. Авторская воля сводится тогда к работе команды, обеспечивающей прямой эфир для эксперимента; задача едва ли не техническая: переключение камер, смена планов. Но если предположить, что все камеры работают, все голоса говорят (поют, кашляют, свистят, запинаятся, один из них, видимо, принадлежит самому автору, но мы не можем с уверенностью сказать какой) – и если этот пучок или веник расходящихся интонаций будет существовать как текст, как *единство*, эксперимент можно считать удавшимся. Корпус написанного поэтом представляется тогда чем-то вроде гигантской инсталляции со смещенным центром – и какое же счастье знать, что ты не центр, а радиус.

У Шварц в «Кинфии» есть стихотворение, где отжитые «я», *девчонки* и *взрослые*, предстают чем-то вроде разматывающейся цепочки, электрической гирлянды тождества и самоотрицания («Сами бы себя переудушили, / Сами бы себя перекусали»):

Но душа бы искрой убегала
От одной – в другую – до живущей,
До меня, мгновенно долетая,
Оставляя позади все толпы

Тающих, одетых, неодетых,
Гневных, и веселых, и печальных —
Будто город после изверженья
Равнодушно-дикого вулкана.

То, что зачастую можно предлагать и понимать как метафору, зачастую оказывается простой констатацией. От «я» до «я», как от мысли до мысли, много тысяч верст, и вдоль дороги столбами стоят отработанные, омертвевшие оболочки живого смысла, который только и знает, что вышибить дно и выйти вон.

Мои стихи, пожалуй, и впрямь написаны разными авторами; и вот, с разных точек и разными голосами, они пытаются засвидетельствовать или опровергнуть одну гипотезу, кем-то данную мне как пожизненное жало в разум. Именно с ней, а не с голосом-манерой-поступкой, поэт бывает связан, как кандалник, общей цепью — и для того чтобы отстраниться, увидеть ее издали и сверху, ему необходимы эти цепочки расщеплений и замещений, выходов из себя и из мира, знакомые-незнакомые голоса, говорящие с ним со стороны, с равнодушным участием постороннего. Так, вокруг дыры в реальности, формируются фиктивные поэтики. Их дело — перевернуть, как камень, вросшие в землю булыжники персональной боли, и сделать так, чтобы под ними текла живая вода. Если получится.

1 В. Бабицкая. Что такое «новый эпос» // <http://os.colta.ru/literature/events/details/1249>; в этой статье тезисно суммируются положения, выделяющие «новый эпос».

2 Отсылаю к недавней статье Кирилла Корчагина о Полине Барсковой (К. Корчагин. «И каменный все видел человек...» // Новый мир, 2012, № 8), которая начинается знаменательно: «В русской поэзии последних лет все настойчивее заявляет о себе одна тенденция, до сих пор, кажется, не получившая должного осмысления. В рамках этой тенденции в поэтическом тексте совмещается оптика поэта и оптика исследователя...».

3 Александр Скидан. [Умер Аркадий Драгомощенко] // <http://nlobooks.ru/node/2509>

4 Аркадий Драгомощенко. Тавтология. М., 2011. С. 156.