

ДЕСЯТИЛЕТИЕ ПОЭЗИИ – ИЛИ ПРОЗЫ?¹

Статья Игоря Шайтанова «И все-таки – двадцать первый...»² возобновила дискуссию о современной поэзии, предыдущий «раунд» которой, напомним, прошел на страницах «Вопросов литературы» в середине нулевых. Спор вращался тогда вокруг бренда «новейшая поэзия» и того, что есть «современность» поэзии в целом.

За прошедшее пятилетие споры эти потеряли накал. Что-то из формальных новаций впиталось современным поэтическим языком. Наиболее радикальные изыски (редко, впрочем, превосходящие своей радикальностью эксперименты вековой давности) окончательно отошли в область филологических ребусов.

Основное размежевание происходит сегодня не *внутри* современной поэзии – а *вне* ее. На ее пределах, на границах между поэзией и не-поэзией.

В плане профессиональном – между поэзией и любительским стихотворством. В функциональном – между поэзией в ее самостоятельном качестве и поэзией как средством (текстами песен, рифмованными фельетонами, стихами для детей)...

Наконец, в жанровом плане – между поэзией и прозой.

Что касается первых двух разделений, то о них – в другой раз. Этот очерк будет посвящен отношениям современной поэзии с прозой. Я постараюсь не только коснуться вопросов, поставленных в рамках нынешней дискуссии, но и развить то, что писал о «прозе в поэзии» в ходе прошлой³.

Историческая прелюдия: большой цикл прозаизации

Здесь сразу стоило бы ввести одно важное понятие: цикл прозаизации.

Но начну все же не с него, а с вечного вопроса об отличии поэзии от прозы.

Определить же, чем они отличаются, – и сложно, и просто. Сложно – поскольку соотношение их исторически изменчиво. И просто – поскольку за всей этой изменчивостью проглядывают некие базовые признаки. Не

1 Вопросы литературы. 2013. №2. С. 216-240.

2 Шайтанов И. И все-таки - двадцать первый... Поэзия в ситуации после-пост-модерна // Вопросы литературы. 2011. № 4. Дискуссия была продолжена Алексеем Алехиным (Алехин А. «Поэзия - это любовь в широком смысле слова». Беседу вела Е. Луценко // Вопросы литературы. 2012. № 1), а отдельные ее темы затронуты Владимиром Губайловским (Губайловский В. Искусство памяти // Дружба народов. 2012. № 5) и Аллой Марченко (Марченко А. Свет мой, зеркальце, скажи. Субъективные заметки о поэзии и критике // Дружба народов. 2012. № 7).

3 Абдуллаев Е. Проза в поэзии: в поисках единства? // Вопросы литературы. 2006. № 5.

признаки поэзии и прозы как таковых, а именно их функционального различия.

Поэзия – это то, что предназначено, во-первых, для запоминания, во-вторых, – для воспроизведения¹.

Художественная же проза предназначена, во-первых, для чтения, а во-вторых, – для усваивания.

Конечно, даже простое «глазное» чтение поэтического текста включает в себя и запоминание, и воспроизведение. Это запоминание не того, *о чем* текст, и даже не запоминание наиболее удачных выражений – что обычно происходит при чтении прозы. Сама ритмико-мелодическая структура стиха, его дискретность (разбитость на краткие отрезки-строки) работает на то, чтобы стихотворение целиком «ложилось на память». Так же неосознанно при чтении «глазами» происходит и внутреннее воспроизведение стихов².

Вообще «мысленное» чтение стихов – феномен относительно недавний (одно-два столетия)³ и локальный. Не только географически (Европа с Россией и Новый Свет), но и социально. «Мысленное» чтение стихов – как и «мысленное» чтение нот – долго было уделом одних профессиональных литераторов. Возобладание практики «мысленного» чтения стихов, аналогичного чтению прозы, является одним из проявлений *прозаизации* европейской литературы.

Прозаизация – процесс превращения прозы из «низкого», «неблагородного» жанра в равноправный с поэзией, а затем – и в более престижный. Это происходило везде, где имело место «восстание масс», эмансипация третьего сословия. И в Афинах в V веке до н. э., когда проза софистов становится предметом чтения. И в Римской империи I-II веков н. э., к которым относятся лучшие образцы античной прозы: «Жизнеописания» Плутарха, «Сатирикон» Петрония, «Иудейские войны» Флавия, «Жизнь 12 цезарей» Светония, «Метаморфозы» Апулея... Доступ «среднего человека» к благам, которыми ранее обладали лишь высшие классы (включая образование и чтение), почти везде приводит к расцвету прозы. И – к отходу поэзии на вторые роли.

Это отметил еще Густав Шпет (1924). Роман, писал он, «всегда полнее и теплее отзовется на моральные волнения времени и среднего человека, чем поэзия. Поэзия – искусство для немногих, искусство недемократическое. Масса будет вполне довольна, если ей *расскажут*, среди многого другого, и о поэтическом. Только в моменты Возрождения и рождения новой культуры,

1 Мысль, содержащаяся уже в определении М. Гаспарова: «Стих - это текст, ощущаемый как речь повышенной важности, рассчитанный на запоминание и повторение» (Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. С. 8). Хотя - запоминание и повторение стиха может происходить и без ощущения его «повышенной важности» (как мы автоматически запоминаем рекламные стихи).

2 «Видимо, именно артикуляция, напряжение органов речи, возникающее даже при мысленном чтении, составляет физиологическую основу нашего стихового восприятия» (Штыпель А. О двух строчках Брюсова // Штыпель А. Вот слова. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2011. С. 103).

3 В образованном русском обществе еще «в первой половине XIX века печатный текст воспринимался на слух не менее, а возможно и более часто, чем путем чтения “про себя”» (Рейтблат А. И. Чтение вслух как культурная традиция // Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социальные очерки о книжной культуре пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 35).

когда из самой массы поднимаются индивидуальные творческие вершины, она <...> тянется за ними и питает в них собственную аристократию. Во всех остальных случаях она предъявляет к ним свои средние моральные требования, принуждает удовлетворять их и тянет культурное творчество нации книзу, к себе. Роман тогда расцветает»¹.

Шпет, конечно, несколько пристрастен. Расцвет крупной прозы как раз и связан с формированием литературы в современном понимании - как ремесла, как «отрасли промышленности»². Да и периоды доминирования поэзии бывали не менее длительными, чем прозы. Последний такой период охватывал почти все Средневековье и начало Нового Времени. Более тысячелетия проза рассматривалась как значительно более низкий род словесности – и даже научные трактаты порой писались стихами.

Только после Рабле и Сервантеса происходит постепенное «выравнивание» между прозой и поэзией. А уже после романтизма – последнего значительного европейского поэтического течения³ – проза начинает все настойчивее задавать тон.

Прозаизируются жанры, которые еще недавно записывались стихами. Эпос уступает место роману (вспомним гегелевское определение романа как «современного буржуазного эпоса»). Прозаизируется драма. Еще любитель поэзии первой половины XIX века мог знать наизусть целые куски из шекспировских трагедий, грибоедовского «Горя от ума» и пушкинского «Бориса Годунова». Но уже с написанными прозой гоголевскими комедиями дело обстояло сложнее; а дальше были Островский, Сухово-Кобылин, Толстой, Чехов... Как и в литературе, прозаизация драмы шла параллельно с профессионализацией театра. Для заучивания больших массивов *прозаического* текста требовались развитые мнемонические способности и мотивация актера-профессионала.

Наконец, прозаизируется и сама поэзия: прозаические обороты проникают в стих. Поначалу они не разрушают традиционную метрику, но в начале XX века добиваются и до нее, что и приводит к доминированию верлибра в форме неритмизованного безрифменного стиха в современной европейской и американской поэзии. Это обычно рассматривается как проявление модернизма⁴, что не совсем верно. Действительно, как один из приемов по демонтажу традиционных форм и приемов верлибр связан с поэтическими поисками начала XX века. Но в корпусе текстов русского

1 Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М.: РОССПЭН, 2007. С. 88.

2 «Литература стала у нас значительной отраслью промышленности лишь за последние лет двадцать или около того. До тех пор на нее смотрели только как на изящное и аристократическое занятие» (Пушкин: Письма последних лет, 1834-1837. Л.: Наука, 1969. С. 169). Как раз в этот двадцатилетний период, а особенно в 30-е годы (о чем – ниже), и возникает классическая русская проза.

3 Символизм и ряд других модернистских поэтических течений конца XIX – начала XX века были лишь радикализацией эстетических принципов романтизма.

4 См., например, статью Михаила Гронаса (Гронас М. Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха // Новое литературное обозрение. № 114. 2012) и ее обсуждение в том же номере. Редкий, кстати, для «НЛО» случай, когда обсуждение прошло в живом критическом – а не в обычном апологетическом или теплохладно-академическом – ключе.

поэтического авангарда верлибров как таковых очень мало... Лишь после канонизации неоклассики в 1930-е годы верлибр начинает восприниматься как признак «идеологически чуждого» авангардизма. Каковым он, в действительности, не был. Почему и «задержался» в европейской поэзии после того, как авангардные течения давно отошли в прошлое¹.

Впрочем, и «чистый» верлибр, отражающий наибольшую степень прозаизации стиха, не есть некое жестко заданное будущее для поэзии. Прозаизация – не прямолинейный процесс. Внутри «большого» цикла прозаизации можно заметить несколько «малых» циклов, со своими подъемами и спадами. Поэзия периодически берет некий реванш; повышается ее общий уровень, обновляется язык; оживляется поэтический процесс, приобретая новые формы бытования². И – выдвину это пока в качестве предположения – одним из таких периодов контрнаступления поэзии и стали 2000-е.

От монолога к полилогу

Почему именно 2000-е? Почему не 1990-е? Где в нулевые массовый интерес к поэзии, где новые маяковские и бродские?

Вопросы эти справедливы. Но – только с точки зрения истории современной поэзии как таковой. Я же предлагаю взглянуть на происходящее в *сравнительной перспективе*, с учетом развития прозы и продолжающейся прозаизации литературы.

Речь не о том, насколько поэзии 2000-х удалось «переиграть» поэзию прежних десятилетий, а – насколько она смогла «отыграть» то, что уступила прозе, за счет присваивания элементов самой прозы, синтеза прозы и поэзии *внутри* самой поэзии.

Поэзия деромантизируется. С уходом Бродского, как заметил Григорий Дашевский, «романтическая эпоха» в современной поэзии закончилась. («Эпоха заведомого уговора между авторами и читателями: о чем бы мы ни говорили, мы имеем в виду жизнь внутреннего человека, душевные глубины, что-то бездонное, что есть внутри каждого из нас»³.) На место романтическому пафосу – и иронии как его обратной стороне – в 2000-е приходят внимание к внешнему миру, дистанция между автором и его лирическим я.

1 Впрочем, и в современной европейской поэзии с верлибром не все так однозначно: «За последние два десятилетия в достаточной мере окрепло направление нового формализма (new formalism), объединяющее многих – при этом достаточно молодых – авторов, использующих рифму и регулярную метрику / строфику; во-вторых, многие поэты (совершенно независимо от нового формализма) как в Европе, так и в Америке опираются на античную метрику и ее вариации» (Порвин Алексей. «Бросить кость собаке ума». Беседовал А. Марков // Русский журнал. 2012. 27 августа).

2 Разумеется, создание выдающихся поэтических текстов не зависит ни от «больших», ни от «малых» циклов: оно столь же обусловлено социальными и литературными импульсами, сколь и трансцендентными.

3 Дашевский Григорий. Как читать современную поэзию. Записала В. Бабицкая // Openspace.ru. 2012. 10 февраля.

Это не значит, что в 2000-е заметных поэтов-«романтиков» не появлялось. Они были; назову только три имени – Дмитрий Воденников, Санджар Янышев и Александр Кабанов. Поэты, разумеется, очень разные. Дебютировавшие (несмотря на принадлежность к одному поколению) в разное время. Но заявившие о себе именно как поэты романтического регистра.

У Воденникова это сразу было заметно в предельной обнаженности (порой на грани фола) высказывания о себе, в регистрации малейших внутренних колебаний и надломов:

Так неужели
я никогда не посмею
*(а кто, собственно,
может мне здесь запретить,
уж не вы ли, мои драгоценные,
уж не вы ли) –*

признаться:

ну были они в моей жизни, были,
эти приступы счастья,
эти столбики солнца и пыли
(все постояли со мной в золотистой пыли),

и все, кто любили меня,
и все, кто меня не любили,
и кто никогда-никогда не любили –
ушли.

У Янышева в годы его поэтического дебюта герой тоже был неразделен с самим поэтом. Но проявлялось это в обостренности не эмоции, а раздражимости, зрительной и слуховой:

меня с малых лет беспокоили тени
я бредил и светом я вылечен не был
и чем не являлся мой гений и где ни
являл дело рук своих всюду у феба

одалживал белого дня чтобы с ночью
его сопоставить как в шахматном поле
добавить в белок все оттенки отточья
божественной тьмы невиданной дотолем...

Наконец, в ранних стихах Кабанова произошло воскрешение жизнелюбивого, распахнутого миру лирического я – которое где-то с конца 60-х стало исчезать из поэзии:

Был полдень, полный хрупкой тишины
и свежести раздавленных арбузов,
и горизонт, вспотевший со спины,
лежал, как йог, на мачтах сухогрузов.
На набережной отдыхал народ
под мышками каштанов, под кустами
курили проститутки всех пород,
лениво обнимаясь с морями.

.....

В саду оркестр начинал играть
мелодии из старых водевилей,
и мне хотелось музыкою стать,
чтоб под нее прощались и любили...

Такова была первоначальная заявка трех авторов. Отчетливо романтическая, с рельефно выраженным лирическим я. «Все, кто любили меня...», «Меня с малых лет беспокоили тени...», «И мне хотелось музыкою стать...»

Тем более показательна деромантизация, которая затронула по крайней мере двух поэтов. Наиболее отчетливо это заметно у Янышева. В его стихах последних лет преобладают верлибрические стихорассказы; авторская речь уступает место сказу, зыбкая игра метафор – точным деталям повседневности (но взятым в парадоксальном ракурсе)¹.

Поворот от романтики к эпике замечен и у Кабанова. Все больше социальных мотивов; силлаботоника постепенно уступает место более прозаическому дольнику. Частотность я не уменьшилась – но я это уже несколько иное. Не то, которое «хочет музыкою стать», – а которое само чутко прислушивается к музыке мира. Например, к «звукам нечеловеческой чистоты» – на обычной кухне.

Пожалуй, лишь Воденников пронес через нулевые романтическую интонацию без прозаической «усушки и утруски». Все то же продуманно нарциссичное я: в каждом новом тексте, фотопортрете, выступлении... Пример исчерпанности романтической линии, ее превращения в самопародию.

Это не означает, что я поэта в лирике нулевых было «искоренено как класс». Оно сохранилось – но в виде множественных лирических я.

Известный тезис М. Бахтина о том, что лирика, в отличие от прозы, всегда монологична², оказался серьезно оспорен. Никогда прежде лирика не становилась так – даже не диалогична – *аполилогична*, причем зачастую –

1 См.: Янышев С. Из «Новой книги обращений» // Новая Юность. 2012. № 2.

2 «В большинстве поэтических жанров <...> внутренняя диалогичность слова художественно не используется... Все, что видит, понимает и мыслит поэт, он видит, понимает и мыслит глазами данного языка, и нет ничего, что вызвало бы для своего выражения потребность в помощи другого чужого языка» (Бахтин М. Слово в поэзии и прозе // Вопросы литературы. 1972. № 2. С. 73-74).

именно у авторов с преобладавшей прежде в стихах монологической тональностью.

Например, у Бахыта Кенжеева:

«Я всегда высоко ценил (кавказский акцент) любовь».
«Я никогда не опустошал чужих карманов».
«Я птицелов». «У меня осталось двадцать зубов».
«Я известный филокартист». «Я автор пяти романов».
.....
«Я любил Дебюсси и Вагнера». «Я стрелял из ружья
по приказу,
не пробовал мухоморов и не слышал о Валгалле».
«Я никого не губил, даже зверя».
«Я консультант по недвижимости». «Я,
предположим, бывал нечестен,
но и мне бессовестно лгали»...¹

Я поэта расщепляется на десяток самостоятельных я, каждое из которых лирически равноправно другому. Какое из них принадлежит самому поэту? «Я любил Дебюсси и Вагнера»? Или «Я никого не губил, даже зверя»? Вероятно – все одновременно. Поэтическое высказывание не исчезает, не обращается в прозу, но приобретает стереоскопичность.

Иногда целое лирическое стихотворение пишется от лица *другого*. Например, у Владимира Зюева:

Зёма, пехай за гаражи...
Так, покурим... да чё ты, на?!
Нет курехи? ну, на, держи,
опа... опа... у нас одна...
Ну, покурим на всех одну,
ты куда так скакал, олень?!
На учебу?! Ну, ты загнул...
Ты, в натуре, не порти день...

Описание заурядного «гоп-стопа» оказывается современным развитием темы «поэт и чернь». Только «поэт» теперь безмолвствует... Вот – в финале – в рюкзаке обысканного «поэта» обнаружен томик Фета:

Афанасий поэтом был?
Типа Круга?! Силен чувак!
Я не сразу, прости, вкурил,
что ты наш... Ну, бывает так...
Не в обиду, удачи, зём!

¹ См. подборку в журнале «Арион» (2004. № 2. С. 58-59).

Если чё, приходи, зови!
На районе ж одном живем!
Мы ж, в натуре, одной крови!

Одной крови или нет, но очевидно, что в лирику проникает «речь от лица маски», прежде существовавшая за ее пределами. В сатирической поэзии, например. Или в бардовской песне – у Галича, Высоцкого, Щербакова... Это включение чужой речи в лирическое высказывание я назвал в прошлой своей статье о прозе и поэзии мотивом *удивления перед чужой судьбой*¹. Речь тогда шла о стихах Бориса Херсонского и Ирины Ермаковой. Не менее отчетливо звучит этот мотив и в их стихах, опубликованных в последующие годы.

Из «Нагатинского цикла» Ермаковой:

–...пил, как сапожник, сгорел, как звезда.
Вот ведь мужик был... в прошлом столетии:
гром среди ночи, огонь и вода!
Помнишь? – когда погорел дядя Петя.
.....
– Думаешь... бывшему, мертвому – лучше?
– Думаю, жальче, а так – все одно.
– Поздно... пойду. Сотню дашь до получки?

Темная ночь, но почти не темно.
Светится лифт – позвоночник подъезда,
ползает, старый скрипач, и фонит.
Взвод фонарей вдоль Москва-реки вместо
светится звезд. Телевизор горит.
Светятся окна – как в прошлом столетии,
в синей конфорке светится газ,
и, как еще не рожденные дети,
мертвые, бывшие, – светятся в нас.

Монологизма в современной поэзии все меньше. Целые куски *чужой* речи (чужого я, «чужого языка», по Бахтину) привычно включаются в стихи Марии Галиной, Дмитрия Тонконогова, Олеси Николаевой, Марии Степановой, Хельги Ольшванг...

Прозаизации подверглась и сама поэтическая форма. Даже в тех немногих примерах, которые приводились выше, можно заметить крайнюю скупость эпитетов, «бедность» рифм². И – что еще более важно – процесс ломки традиционного размера.

1 Абдуллаев Е. Проза в поэзии...

2 Чтобы не повторяться, отсылаю к тому, что писал о рифме в третьем, а об эпитете – в четвертом очерках из цикла «Поэзия действительности» в «Арионе» (2011, № 2, 3).

Выбор – писать или не писать верлибром – перестал быть идеологическим маркером, каким он был в 1970-е, и признаком принадлежности к той или иной литературной группе – каким он был еще в 1990-е. Возникает тип поэта, органически – а не только ради демонстрации своего диапазона – мыслящего и «в рифму», и без нее.

В 2002 году Александр Кушнер заметил, что русская поэзия «ускоренными шагами хочет догнать Запад по производству верлибра»¹. Опасение, однако, оказалось напрасным. «Чистого» – дисметрического и безрифменного – верлибра в поэзии стало не намного больше, чем в конце 90-х.

Предлагаю небольшой подсчет – соотношение количества силлаботоники и верлибра в восьми российских журналах. Для сравнения был взят один номер за 2002-й и один за 2012-й «Ариона», «Дружбы народов», «Звезды», «Знамени», «Нового мира», «Октября», «Урала» и «TextOnly»². (Шестой номер – для ежемесячно выходящих журналов и второй – для ежеквартального «Ариона» и выходящего два раза в год электронного «TextOnly»³).

Все подборки были разделены на три группы. Первая – с «чистой» силлаботоникой, вторая – с «чистым» верлибром. Третья – «смешанная», куда вошли подборки с текстами, написанными гетероморфным стихом (соединяющим строки, написанные разным размером, рифмованные с нерифмованными и т. д.)⁴. К этой группе были также отнесены подборки, в которых присутствовали образцы и силлаботоники, и верлибра.

Итак – среди 41 подборки 2002 года 23 содержали силлаботонические стихи, 10 подборок – «чистый» верлибр и 8 – «смешанные» стихи. В 2012-м это распределение из 50 подборок составило, соответственно, 20, 15 и 15.

Чтобы выявить «поколенческую» динамику в предпочтениях между силлаботоникой и верлибром, я сгруппировал по десятилетиям года рождения авторов всех этих подборок (и 2002-го, и 2012 годов).

Из подборок авторов, родившихся в 1930-е, почти все – девять из десяти – состояли из силлаботонических стихов. Затем – у авторов, родившихся и в 1940-е, и 1950-е, и в 1960-е – соотношение «силлаботонических» и «не-силлаботонических» подборок почти равное. Но уже у поэтов 1970-х годов рождения оно начинает изменяться в пользу не-силлаботоники: три к девяти (из которых семь «смешанных» подборок и две «чисто-верлибрические»). Наконец, у авторов, родившихся в 1980-1990-е, преобладание не-силлаботоники становится еще более ощутимым: две к семи, причем из этих

1 Круглый стол «Что будет со стихом в XXI веке?» // Литературная газета. 2002. № 34.

2 Я старался, чтобы на выбор журналов не влияли мои личные предпочтения и чтобы их состав наиболее широко (и эстетически, и географически) отражал ситуацию в современной профессиональной поэзии. Дополнительным, техническим, условием было то, чтобы все эти журналы выходили в 2002 году и имели доступные электронные версии и за 2002-й, и за 2012-й.

3 В случае «Урала» вместо № 6 за 2002 год – целиком посвященного французской литературе – взят следующий, 7-й номер за тот же год.

4 Орлицкий Ю. Динамика освобождения (от полиметрии к гетероморфному стиху) // Арион. 2011. № 4.

семи «смешанными» являются две подборки, а пять — «чисто-верлибрическими».

Итак, увеличение «чистого» верлибра в 2000-е в целом незначительно. Зато доля публикаций текстов, промежуточных между силлаботоникой и «чистым» верлибром, выросла почти в два раза. И больше всего таких стихов у поэтов, родившихся в 1970-е, - то есть у поколения «тридцатилетних» (на начало 2000-х), которое тогда наиболее заметно заявило о себе¹. Впрочем, тенденция к синтезу силлаботоники и верлибра видна и у представителей и других поколений.

Подведем предварительные итоги. Поэзия 2000-х развивалась во многом под знаком «вызова» прозы. Ответом стало движение поэзии от романтизма — к эпичности и сказовости и от силлаботоники — к верлибру. Как всегда, наиболее интересное возникло не на крайних точках, а в промежутке. *Между* романтическим я и эпической безличностью — через включение в лирическое высказывание «чужой речи». *Между* силлаботоникой и верлибром — через развитие гетероморфного стиха.

Все это — именно с точки зрения соотношения поэзии и прозы — позволяет выделить 2000-е как ключевое для развития поэзии десятилетие. Точнее, *одно из нескольких ключевых* в русской поэзии в течение последнего общеевропейского цикла прозаизации.

Поэзия – проза – поэзия...

Возьмем за отправную точку идею цикличности обновления русской поэзии, изложенную в статье Олега Клинга «Три волны авангарда»:

Первая волна пришлась на конец XVII - начало XVIII веков — она связана в первую очередь с Симеоном Полоцким и Феофаном Прокоповичем, но особую высоту набрала ближе к середине столетия в творчестве Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова.

Вторая волна — это начало XIX в. У нее свои предшественники: Карамзин, Жуковский, Батюшков, Вяземский; свои вершители: Пушкин и Грибоедов — в комедии «Горе от ума» <...> Здесь надо назвать множество имен — от Дельвига и Баратынского до Тютчева и Лермонтова.

Третья, самая известная, волна относится к началу XX в. Здесь предтечи — русские символисты, и в первую очередь Брюсов, Андрей Белый; пик ее — футуризм, авангард в собственном смысле слова².

Такая хронология периодов обновления вполне убедительна, если брать за масштаб саму историю поэзии. Но попробуем синхронизировать ее с

1 См.: 10/30. Стихи тридцатилетних / Под ред. Г. Шульпякова. М.: МК-Периодика, 2002.

2 Клинг О. Три волны авангарда // Арион. 2001. № 3. С. 86-87. Следует отметить, что само явление авангарда Клинг понимает расширительно - как вообще любое коренное изменение художественной практики.

историей прозы. То есть, с учетом и большого цикла прозаизации, и колебаний между периодами прозы и периодами поэзии, которые пытался выделить еще Эйхенбаум¹.

Выделим внутри самих «волн авангарда» те отрезки, на протяжении которых обновление русской поэзии происходило *под влиянием прозы*. Причем по мере усиления прозаизации влияние это становится все более ощутимым.

В первый период поэтического обновления – который, если более точно локализовать его в рамках «первой волны авангарда», приходился на *1730-е годы*, – влияние прозы было опосредованным: большой цикл прозаизации только начинался.

И все же это влияние не стоит игнорировать.

Можно вспомнить, например, что едва ли не главную цель введения своей тонической системы – которой мы фактически продолжаем пользоваться по сей день – Тредиаковский видел в том, чтобы стихи «от прозаичности избавить». О чем и заявил в самом начале своего «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» (1735): «прежние» стихи, состоящие просто из равнослоговых фраз с рифмой на конце, «приличнее назвать прозою»². Для устранения каковой и вводилась стопа.

Упоминались в трактате и «вымышления, прозою написанные», которых больше всего у французов и «которые у них романами называются». С этими «вымышлениями» Тредиаковский разделяется легко: «Все таковые романы насилию могут ли перевесить хорошеством одну Барклаиеву Аргениду, латинским языком хитро написанную»³.

Солидарен с Тредиаковским в том, что касалось осуждения прежнего стихосложения за «прозу», был и Ломоносов⁴. Хотя во многом другом в своем «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) с Тредиаковским спорил... В том же 1739-м появляется знаменитая ломоносовская «Ода на взятие Хотина» – первое сочинение, отразившее новую поэтическую практику.

Наконец, к 1730-м относится и первая форма организации поэтической жизни – кружок любителей поэзии. Он возникает среди воспитанников петербургского Сухопутного шляхетского корпуса (впоследствии из этого кружка выросло Общество любителей российской словесности).

В 1740-е накал поэтической жизни спадает. Ни заметных теоретических работ, ни новаций в стихосложении, ни новых форм организации

1 Эйхенбаум Б. М. Некрасов // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969.

2 Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.-Л.: Советский писатель, 1963. С. 366.

3 Там же. С. 417.

4 «Не знаю, чего бы ради иного наши гексаметры и все другие стихи, с одной стороны, так запереть, чтобы они ни больше, ни меньше определенного числа слогов не имели, а с другой, такую волю дать, чтобы вместо хорея свободно было положить ямба, пиррихия и спондея, а следовательно, и всякую прозу стихом называть» (Ломоносов М. В. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1986. С. 467).

поэтического процесса. Зато заметно усиление позиций прозы – пока только ораторской (до романов еще далеко)¹...

Второе «десятилетие поэзии» наступает лишь в следующем столетии. Оно падает на «вторую волну» поэтического авангарда, приходясь на ее пик – 1820-е годы.

Повышается уровень поэзии – не говоря уже об именах, перечислять которые нет необходимости. Утверждается новая форма ее бытования. *Кружок* (салон) уступает место *журналу* (альманаху); выходят «Северные цветы», «Московский телеграф», «Московский вестник», «Полярная звезда»... Стихотворство становится профессиональным занятием.

Все эти процессы происходили под непосредственным воздействием со стороны прозы. От французских романов уже нельзя было просто так отмахнуться, как во времена Тредиаковского. Все десятилетие в пушкинском кругу (Вяземский, Баратынский, Бестужев) обсуждается проблема «метафизического языка»: «ясного точного языка прозы – т. е. языка мыслей», образованного «наподобие французского»². Пушкин особо отмечал его в поэзии: в «метафизических станцах» Вяземского, в «поэтической метафизике» Баратынского. В те же 1820-е создается «Евгений Онегин» – совершенно новый опыт внесения в поэзию прозы. И названный, соответственно, романом.

Ситуация меняется в последующее десятилетие. Если в 1820-е поэзия активно осваивала приемы французских романов, то теперь интенсивно формируется русская проза. На 1830-е падает создание всех главных прозаических произведений Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Как писал в своем обзоре журналов за 1834-1835 годы Гоголь, распространилось чтение романов и повестей при «всеобщем равнодушии к поэзии»³.

Поэзия, разумеется, не исчезает. Одних пушкинских стихотворений 1830-х достаточно, чтобы опровергнуть мнение об упадке в эти годы поэзии. Или поэтических дебютов Тютчева и Лермонтова. И все же – именно в плане обновления поэзии за счет синтеза в ней элементов прозы – 1830-е продолжали обкатывать и тиражировать находки предыдущего десятилетия. О «метафизическом языке» Пушкин в последний раз пишет в 1830-м; планы его развития сменяются мыслями о будущей прозаизации поэзии: «Думаю, со временем мы обратимся к белому стиху». А в 1836-м он публикует в своем «Современнике» статью Розена «О рифме», предрекавшую закат рифмованной поэзии.

Протоверлибра в поэзии 1830-х не возникло; напротив, на много десятилетий вперед утвердилась неоромантическая линия. Она была лишь незначительно «опробаизирована» в 1850-е Некрасовым, что ввиду

1 Например, первое ораторское произведение Ломоносова «Слово похвальное Ея Величеству Государыне Императрице Елисавете Петровне, Самодержице Всероссийской» (1749).

2 Из письма А. Пушкина П. Вяземскому от 13 июля 1825 года.

3 Гоголь Н. В. Собр. соч. в 7 тт. Т. 6. Статьи / Коммент. Ю. Манна. М.: Художественная литература, 1986. С. 155.

злободневности некрасовской лирики было вскоре забыто. (И оценено лишь в 1910-е, на новой волне обновления поэтического языка.)

Перейдем к «третьей волне» – которую Клинг относит к началу XX века, и внутри которой я предлагаю выделить *1910-е годы*.

Опять же, повышается общий уровень стихотворства; приходят новые яркие имена (Ахматова, Мандельштам, Маяковский, Пастернак, Цветаева...). Обновляется стиль и у поэтов старшего поколения: Кузмина, Ходасевича, Волошина, Блока, Хлебникова.

Появляются новые формы организации поэтической жизни. Так же, как в 1820-х годах произошел переход от *кружков* – к *журналам*, так и 1910-е *журналы* оттесняются *поэтическими группами*. Еще в 1900-е русские символисты не представляли собой группы (в том смысле, что как «группа» стали пониматься после) и объединялись вокруг журнала – «Весов». В 1910-е ведущей формой становится именно группа – эгофутуристы, будетляне, акмеисты, центрифугисты, имажинисты... Почти все выступали с манифестами – еще одно «ноу-хау» того десятилетия.

Причина этой «группоцентричности» видится, опять же, в особенностях цикла прозаизации. Ослабление цензурных запретов в середине 1900-х дает резкий толчок развитию прозы. Проза лучше печатается, продается, читается (а также оплачивается)¹. Ответом на это становится не только появление первой плеяды поэтов-прозаиков (Булнина, Сологуба, Брюсова, Белого), но – в определенной степени – и объединение молодых поэтов в группы. В виде группы легче заявить о себе, в группе выше солидарность и взаимопомощь. Журнал был для этого формой не совсем подходящей: его издание требовало больших вложений (времени, опыта, средств); к тому же в журналах предполагалась, кроме стихов, и проза.

Что касается поэтического языка, то его обновление в это десятилетие происходит – как и в 1820-е – за счет решительного введения прозы в ткань поэзии.

Футуристы идут на слом силлаботоники и прозаизацию тем и языка поэтического высказывания. Акмеисты – при сохранении традиционной просодии – больший упор делают на смысловую точность, прозаическую лапидарность стиха, на насыщение стиха образами окружающей действительности и (в отличие от футуристов) уменьшение места лирического «я» поэта. Не случайно Мандельштам писал, что «генезис Ахматовой весь лежит в русской прозе, а не поэзии»². Впрочем, и в первых

1 Вот лишь одно свидетельство – из воспоминаний И. Одоевцевой о Ф. Сологубе: «...Он быстро прославился. И стал зарабатывать хорошо. Конечно, не стихами, а прозой. Стихами прокормиться удалось одному Блоку в первые годы женитьбы» (Одоевцева И. На берегах Невы. М.: Художественная литература, 1989. С. 258).

2 Мандельштам О. Сочинения в 2-х тт. Т. 2. Проза / Сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. М.: Художественная литература, 1990. С. 265.

откликах на «Камень» самого Мандельштама рецензенты сразу отметили связь его стихов с прозой¹.

В самой поэтической теории в 1910-е происходит фундаментальный поворот в сторону синтеза прозаических элементов. Введенное Белым в 1910-м понятие ритма (в отличие от жесткого метра) зафиксировало переход от *пения*, или скандирования, стиха (как это предполагалось по теории Тредиаковского) – к его смысловой декламации. Последнее было характерно именно для чтения *прозаического* текста и отражало новую практику чтения стихов². Понятие ритма отражало и опыты самого Белого в ритмизованной прозе³.

И снова – в следующее десятилетие, 1920-е, происходит наступление прозы. Как писал Тынянов (1924): «Три года назад проза решительно приказала поэзии очистить помещение. Место поэтов, отступавших в некоторой панике, сполна заняли прозаики. При этом поэты необычайно редели, а число прозаиков росло»⁴. Действительно, за считанные годы создаются самые известные прозаические сочинения Бабеля, Булгакова, Вагинова, Замятина, Зощенко, Ильфа и Петрова, Кржижановского, Олеси, Пильняка, Платонова, Толстого, Тынянова, Шкловского.... Всех имен, опять же, не перечислишь. Продолжают активно работать в прозе Белый, Бунин, Горький; обращаются к прозе поэты – Мандельштам и Пастернак.

Конечно, и поэзия 1920-х была не бедна. Появлялись и новые имена – Хармс, Заболоцкий, Вагинов; из несколько другой поэтической линии – Багрицкий, ранний Тихонов... Однако все основные новации (которыми и по сей день пользуются прозаики) остались в предыдущем десятилетии. На место поэтических групп приходят группы, состоящие и из поэтов, и из прозаиков – или только из прозаиков. Активно осваиваются и поэтические достижения 1910-х - что приводит к расцвету «орнаментальной прозы». В самой же поэзии десятилетия усиливается ощущение исчерпанности. Дальше лежала лишь еще более радикальная прозаизация стиха и выход в свободный стих (путь, отчасти проделанный Мандельштамом). Однако, как и девяносто лет до этого, в поэзии на несколько последующих десятилетий утверждается

1 Доброжелательные рецензенты отмечали это как достоинство («включение в его поэтический словарь живой повседневной речи», «проникновение в эстетическую сущность прозаического, будничного предмета»); а недоброжелательные – как недостаток («масса прозаизмов»). Цит. по: Мандельштам О. Камень / Подгот. Л. Я. Гинзбург и др. Л.: Наука, 1990. С. 213, 218, 227.

2 Льву Толстому (не любившему декламацию стихов) так рекомендовали актера Орленева: «Орленев так читает стихи, что вы даже не скажете, что это стихи!» (Анненков Ю. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. В 2 тт. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 69).

3 Сам Белый, однако, полагал, что с помощью ритма и метрики он, напротив, отграничивает поэзию от прозы. Разбирая «ритмический смысл» строки Тютчева «О как на склоне наших лет / Сильней мы любим и суеверней!..», Белый пишет: «Если мы объясним эту строку формально, как комбинацию ямбических стоп с одною анапестической стопой, то <...> тогда всякий набор слов есть сложное целое, из разнообразных метров <...> тогда вообще стирается грань между поэзией и прозой; для чего же существуют правила стихосложения?» (Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 тт. Т. 1 / Вступ. ст., сост. А. Л. Казина. М.: Искусство, 1994. Цит. по: az.lib.ru/b/belyj_a/text_0320.shtml).

4 Тынянов Ю. Н. Промежуток // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 168.

– под идеологическим давлением «сверху» – эпигонская неоклассическая традиция.

В конце 1950-х–начале 1960-х ее инерция значительно «расшатывается» через внесение прозаического материала в стихи. У одних поэтов это происходило за счет восходящей к футуристам ломки традиционного метра и использования прозаизмов; у других – через возрождение акмеистической лапидарности письма, прозрачности смысла, поэтизации повседневности; у третьих – через развитие верлибра... И все же, при всей их очевидной значительности, при всем общественном интересе к поэзии – эти годы не были «поэтическим десятилетием». Все формы организации поэтической жизни остаются теми же, что и в 1910-е, приобретая лишь большую массовость. В выделении же «поэтического десятилетия» резонанс, вызываемый тем или иным поэтическим именем, является второстепенным критерием. (Например, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, дебютировавшие в начале 1910-х, известность, выходящую за пределы своего поэтического круга, получили лишь в 1920-е.) Главным признаком является *сопротивление прозе*, вступление в очень непростые диалогические отношения с ней...

* * *

1730-е, 1820-е, 1910-е... Легко заметить, что все три «поэтических десятилетия» происходят через каждые девяносто лет.

Следующим по очереди «поэтическим десятилетием» должны были стать 2000-е.

Вообще, я не очень верю в пифагорейскую мистику чисел. Так что эта цикличность стала неожиданностью и для меня самого. Да и 2000-е – и я об этом не раз писал – мне казались больше «временем прозы». Не исключена, наконец, и некая «абберрация близости», в силу которой критики бывают склонны видеть годы собственной активной деятельности какой-то особой эпохой в литературе. Провозгласил же Андрей Немзер «замечательным десятилетием» 1990-е¹.

Но по мере сопоставления 2000-х с другими «десятилетиями поэзии» между ними обнаруживается все больше типологически общих черт.

Происходит смена форм организации поэтического быта. Он становится *сетевым* (калькируя английское *networking*), все больше осваивает виртуальное пространство Интернета и фестивальные площадки. Интернет снимает остроту проблемы мизерных тиражей поэтических публикаций, тогда как прозаические новинки распространяются через Интернет сложнее². Что касается фестивалей, то ничего аналогичного их лавинообразному росту в прозе 2000-х не наблюдалось.

Разумеется, Интернет и фестивальное движение имеют и свои минусы. Да, шлюзы открылись не только для профессиональной – но и любительской, графоманской поэзии. Однако при сравнении с ситуацией в прозе издержки кажутся не такими уж фатальными. Я имею в виду прозаический

1 Немзер А. Замечательное десятилетие. О русской прозе 90-х // Новый мир. 2000. № 1.

2 Отчасти – по причине копирайта, отчасти – из-за нежелания самих прозаиков выкладывать свои тексты до их публикации в «бумажном виде».

«ширпотреб», затопляющий книжные прилавки (то, что графомания эта не любительская, а как бы профессиональная, не слишком утешает).

Одновременно происходит угасание поэтической группы как основной формы структурирования поэтического поля. Последний всплеск «группостроительства» приходится на конец 1990-х. В 2000-е прежние группы самораспускаются или продолжают существовать чисто номинально; новые не возникают. Это не значит, что новая, *сетевая* форма организации поэтического процесса «сбрасывает с корабля современности» прежние – групповую, журнальную, кружковую. Она обеспечивает лишь более быстрый доступ к читателю, а также возможность получения читательского отклика. Поэтому и толстые журналы, и литературные группы и сообщества в 2000-е активно используют ресурсы Интернета. Повторюсь: каждая новая форма не вытесняет предыдущую, но лишь позволяет поэзии успешнее конкурировать с прозой за читателя.

Повышается в 2000-е и общий уровень профессионального стихотворства. Обнаружить сегодня в серьезных толстых журналах слабую подборку все труднее. Она может быть слабее других поэтических подборок в журнале, или же слабее предыдущих публикаций того же поэта. Но не беспомощной, не полуграфоманской. Я уже не говорю о множестве поэтических имен, список которых начинает разбухать, едва только начинаешь его мысленно составлять.

«У нас замечательная поэзия – Сергей Гандлевский, Тимур Кибиров (оба – еще и прозаики), Михаил Айзенберг, Инна Лиснянская, Олег Чухонцев, Мария Степанова, Елена Фанайлова, Борис Херсонский. До дюжины – перечислять легко и приятно»¹. Это – «топ-лист» Натальи Ивановой. Алексей Алехин называет имена Амелина, Галиной, Гандлевского, Иванова, Кушнера, Павловой, Салимона, Строчкова, Тонконогова, Чухонцева, Штыпеля, Шульпякова...²

Важна не арифметическая сумма имен – а само ощущение, что имен, достойных перечисления, много. Я не случайно привел мнения Ивановой и Алехина – критиков, следящих за литературным процессом не первое десятилетие и пришедших к 2000-м уже со своими предпочтениями. Тем показательнее, что немалую часть приведенных списков составляют поэты, чей заметный дебют пришелся именно на начало 2000-х (Степанова, Херсонский, Галина, Шульпяков...). Впрочем, особенностью «поэтического десятилетия», как уже говорилось, является не только приход новых имен. По-иному стали звучать в 2000-е новые стихи Чухонцева, Кибирова, Лиснянской, Ряшенцева...

О том, как поэзия 2000-х осваивала и усваивала язык прозы, также было сказано (развитие на путях синтеза силлаботоники с верлибром гетероморфного стиха, отход от монологизма лирического высказывания и деромантизация поэтической картины мира в целом). В 2000-е – как и в 1820-

1 Иванова Н. Русский крест: Литература и читатель в начале нового века. М.: Время, 2011. С. 7.

2 Алехин А. «Поэзия – это любовь в широком смысле слова»...

е, и 1910-е – в литературу возвращается тип поэта, пишущего прозу: Быков, Гандлевский, Галина, Кенжеев, Макушинский, Шварц, Шульпяков, Элтанг и т. д. Можно спорить, кто эти авторы больше – поэты или прозаики, но само появление в литературе этого «двоякодышащего» типа поколебало предшествующую полувековую специализацию литераторов на чем-то одном – или на поэзии, или на прозе, третьего не дано¹.

Наконец, как и в три другие «десятилетия поэзии», в 2000-е тема соотношения прозы и поэзии оставалась одной из важных – и для критики, и для литературоведения (у В. Губайловского, Е. Невзглядовой, Ю. Орлицкого² и др.).

Впрочем, были ли 2000-е «поэтическим десятилетием» или нет, можно утверждать пока только гипотетически. Так же, как и то, станут ли 2010-е «десятилетием прозы». Некоторые признаки того, что теперь проза начинает использовать наработанное в поэзии, вроде бы заметны. Например, в статье Губайловского, где он рассматривает попытки последних лет «придать прозе новое измерение – ввести в нее стихотворную строку»³. Это не просто ритмизованная проза, не «поэтический нон-фикшн» (термин И. Шайтанова); это именно проза, но активно использующая поэтические приемы.

С другой стороны, заметно увеличение верлибра в его «чистой», наиболее близкой прозе, разновидности. Особенно, как показали наши подсчеты, у поэтов, родившихся в 1980-1990-е годы. Можно, конечно, вспомнить, что аналогичная, «верлибрическая», тенденция намечалась и в два прежних «десятилетия прозы» – 1830-е и 1920-е, но в обоих случаях восторжествовала неоклассика. Однако спор сейчас не о верлибре. Обращение к нему именно наиболее молодых поэтов представляется показательным как отражение общего процесса «переключения» новых входящих в литературу поколений на прозу.

Впрочем, прогнозы делать рано, да и ненадежное это дело. Поэтому, по примеру Олега Клинга, завершившего свою статью о «трех волнах авангарда» вопросом: «Что сейчас доминирует в современной поэзии – стихия авангарда или неоклассики, в основе которой лежат открытия прежних времен?»⁴ – я оставляю тему открытой. До следующего разговора о поэзии и прозе.

1 Бывали, разумеется, редкие исключения. «Живые и мертвые» Симонова. Проза Евтушенко – о которой сегодня вряд ли кто-то помнит (справедливо или нет – другой вопрос). Рассказ «Много собак и Собака» Ахмадулиной... Исключения, скорее подтверждающие правило.

2 См., например: Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002; Губайловский В. Волна и камень. Поэзия и проза. Инна Кабыш. Анатолий Гаврилов. Сергей Гандлевский // Дружба народов. 2002. № 7; Невзглядова Е. Проза как есть // Новое литературное обозрение. 2003. № 63.

3 Губайловский В. Искусство памяти...

4 Клинг О. Три волны авангарда... С. 97.