

Юлия Поддубнова

Неузнаваемый воздух

*Книга о современной
уральской поэзии*

Челябинск
Издательство Марины Волковой
2017

УДК 821.161.
ББК 83.3(2Рос = Рус)6
П44

Юлия Сергеевна Подлубнова — литературовед, литературный критик, поэт. Родилась в 1980 г. в Свердловской области, окончила филологический факультет Уральского госуниверситета им. А. М. Горького, кандидат филологических наук. Заведующий музеем «Литературная жизнь Урала XX века», научный сотрудник сектора истории литературы ИИиА УрО РАН, доцент кафедры издательского дела Уральского федерального университета. Участник проектов по подготовке энциклопедий «Уральская поэтическая школа», «Екатеринбург литературный», составитель антологии молодежной поэзии «Екатеринбург. 20:30», один из авторов готовящейся монографии «Уральская поэтическая школа».

Подлубнова, Ю. С.

П44 Неузнаваемый воздух. Книга о современной уральской поэзии / Ю. С. Подлубнова ; лит. ред. Е. Джаббарова. — Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2017. — 139 с.

В книгу вошли литературоведческие статьи, эссе и рецензии, написанные в 2011—2017 гг. Объект наблюдения автора — современная уральская поэзия: творческие индивидуальности, поэтические практики, художественные процессы, групповые идентичности. Важна попытка разностороннего и разножанрового осмысления большого сегмента современной словесности, локализованного в конкретном географическом пространстве и имеющего опыт и традиции авторефлексии.

УДК 821.161.
ББК 83.3(2Рос = Рус)6

Литературный редактор — Егана Джаббарова.

Содержание

От автора7

Часть 1. Мифы и реальность в современной уральской поэзии. Эссе и статьи

Уральская поэтическая школа: мифы и реальность9
Лежало озеро с отбитыми краями...
Некоторые размышления об уральской
Озерной поэтической школе 20
Современная поэзия Екатеринбурга:
опыт поколенческой стратификации 22
Поэтика трансформаций в современной поэзии Урала 27
«На растущем выдохе неизвестно в...»
О точной и неточной поэзии 36

Часть 2. «Сорок зверей у него внутри, сорок зверей...»

Статьи

Виталий Кальпиди. Внутри соловья 47
Алексей Сальников. Поэтика долгого
и замедленного кадров..... 52
Наталия Стародубцева. «Казаться тебе взрослою...»..... 61
Екатерина Симонова. Почему умирает единокорго?..... 67

Часть 3. Краткий курс крови. Рецензии

Екатерина Симонова. Сад со льдом.
М. : Русский Гулливер / Центр современной литературы,
2011. Екатерина Симонова. Гербарий.
New York : Ailuros Publishing, 2011 71
Екатерина Симонова. Время.
Нью-Йорк : StoSvet Press, 2012 73
Олег Дозморов. Смотреть на бегемота.
М. : Воймега, 2012 75
Тарас Трофимов. «Мне внове — богом. Зябко на душе...»
Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012 76

Янис Грантс. Бумень. Кажницы. Номага. Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2012.....	78
Алексей Кудряков. Стихотворения. Екатеринбург : Уральский меридиан, 2012	79
Руслан Комадей. Стекло : кн. стихотворений : в 2 ч. Челябинск : Десять тысяч слов, 2012	80
Константин Комаров. От времени вдогонку. Екатеринбург : Уральский меридиан, 2012	81
Константин Комаров. Безветрие. СПб. : Первый класс, 2013.....	83
Александр Петрушкин. ОТИДО. Черновики 2011—2013. Кыштым, 2013	84
Алексей Сальников. Дневник снеговика. New York : Ailuros Publishing, 2013	87
Андрей Торопов. Просто : кн. стихотворений. www.promegalit.ru. (Поэтическая серия «АРеал»)	89
Евгения Изварина. Дом для одной свечи. М. : Русский Гулливер, 2013	92
Елена Сунцова. Возникновение колокольчика. New York : Ailuros Publishing, 2013	93
Ярослава Широкова. Картон. Екатеринбург, 2013.....	94
Екатеринбург 20:30. Антология современной уральской поэзии / сост. Р. Комадей, К. Комаров, Ю. Подлубнова. СПб. : Первый класс, 2013. <Из предисловия>	95
Красными буквами. Зима 2014: альманах современной поэзии / сост. Ю. Казарин, К. Комаров, Г. Скорикова. Екатеринбург : Оранжевый квадрат : Кабинетный ученый, 2014.....	96
Владислав Семенцун. Рождение естественным путем. Екатеринбург : Полифем, 2014.....	98
Александр Вавилов. Темные уровни. Екатеринбург : Пинта ветра, 2014.....	98
Нина Александрова. Небесное погребение. Екатеринбург : Уральский меридиан, 2014	99
Елена Баянгулова. Слова как органические соединения. М. : Русский Гулливер, 2014	100
Андрей Черкасов. Децентрализованное наблюдение. М. : Арго-Риск : Книжное обозрение, 2014.....	102
Дмитрий Рябоконт. Русская песня. Стихи 1998—2013 годов. Екатеринбург ; М. : Кабинетный ученый, 2014	104
Вадим Балабан. Стихи 1998—2013. Челябинск: Изд-во Марины Волковой, 2014	105
Владислав Дрожащих. Стихи 1976—2011 гг. Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014.....	106
Алексей Решетов. Стихи 1960—2002 гг. Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014.....	107
Евгений Ройзман. Стихи 1986—1996 гг. Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014.....	108
Юрий Казарин. 500 стихотворений. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014.....	109

Джаз. Книга стихов. Цой, Корамыслов, Голиков, Ивкин. СПб. : Свое издательство, 2015	110
Сергей Ивкин. Символы счастья. М. : Вест Консалтинг, 2015.....	111
Виталий Кальпиди. IZBRANNOE = Избранное. Челябинск : Изд-во Марины Волковой, 2015.....	113
Сандро Мокша. Папка волшебств. М. : Гилея, 2015.....	114
Екатерина Симонова. Елена. Яблоко и рука. New York : Ailuros Publishing, 2015	116
Андрей Якубовский. Беспощадный постмодерн. Екатеринбург : Уральское литературное агентство, 2015	118
Наталия Санникова. Все, кого ты любишь, попадают в беду: песни среднего возраста. М. : Воймега, 2015	119
Александр Смирнов. Застывшая местность. Екатеринбург : Полифем, 2015.....	121
Альманах «Здесь», 2015—2016.....	122
Евгений Туренко. Здравствуй, я. М. : Книжное обозрение, 2016.....	125
Аркадий Застырец. День шестой : кн. стихотворений. Кыштым : Евразийский журнальный портал «Мегалит», 2016	126
Андрей Санников. Зырянские стихотворения. М. ; Екатеринбург, 2016	126
Артем Быков. Краткий курс крови. Екатеринбург : Полифем, 2016.....	127
Александр Вавилов. Тысяча миль до Катарагуса. Екатеринбург : Пинта ветра, 2016.....	128
Инна Домрачева. Легкие. Б. м. : СТиХИ, 2016	129
Сергей Ивкин. Грунт. Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2016.....	130
Андрей Мансветов. Дюралевые ласточки : кн. стихотворений. Кыштым : Евразийский журнальный портал «Мегалит», 2016.....	131
Руслан Комадей. Ошибка препятствия. Чебоксары : Free poetry, 2017.....	132
Егана Джаббарова. Поза Ромберга. Б. м., 2017.....	133
Литература и источники.....	134

От автора

Где-то шесть лет назад мне попала в руки книга «Сад со льдом», которая в один момент перевернула мои представления об уральской поэзии как о чем-то сугубо региональном, но при этом далеком от сферы моих интересов как историка литературы и вообще-то регионоведа. Потом был 3-й том антологии, составленный Виталием Кальпиди, и работа над филологической маркировкой творчества как минимум трети авторов, вошедших в энциклопедию (сейчас я бы отмаркировала поэтов совсем по-другому). Были размышления о проекте/феномене Уральской поэтической школы, ставшие довольно неожиданно одним из текстов энциклопедии. Так, я начала писать об уральской поэзии и втянулась в процессы чтения и анализа книг, попутно участвуя в различного рода мероприятиях. Можно сказать, что все получилось само собой: и литературоведческие исследования, и литературно-критические эссе, и рецензии. Сама собой получилась и эта книга, представляющая результат шестилетней длящейся рефлексии по поводу того, что собой представляет современная уральская поэзия.

В основе книги вольно или невольно оказалась концепция Виталия Кальпиди, предлагающая в качестве точки отсчета для современной уральской поэзии пермско-свердловско-челябинский андеграунд 1970—1980-х, принципиально отвергающий традиции советского официоза и пытающийся заново прочесть словесность XX века в русле модернистской парадигмы. Исключение в этой концепции делается лишь для некоторых шестидесятников — Алексея Решетова и Майи Никулиной, как бы вписанных в советскую поэзию региона, но не пользующихся набором ее клише, выстраивающих свою поэтологию, где немалое место занимает идея внутренней свободы. Однако своей задачей я видела не столько апробацию концепции Кальпиди, сколько ее принципиальную трансформацию за счет расширения всевозможных контекстов. Отсюда мое пристальное внимание к поэтическим практикам, испытывающим влияние «уктусской школы» или отражающим взаимодействие с метаметафоризмом, концептуализмом, «новой искренностью», авангардизмом драгмоушенского типа, идеями «Транслита» и проч. Для меня оказались важны и опыты противостояния Кальпиди в рамках самого уральского литературного поля (проекты Александра Петрушкина, Екатерины Симоновой, Натальи Санниковой и т. д.), альтернативные, но притом отнюдь не ретроградные концепции развития и прочтения региональной поэзии. Наконец, список интересных мне поэтов корреспондирует, но отнюдь не совпадает с тем, который предлагается

в трех томах антологии «Современная уральская поэзия» или в серии «ГУЛ» («Галерея уральской литературы») с ее 30-кой «лучших из лучших». Таким образом, из-за всех этих расширений горизонта и индивидуальной оптики хочется думать, что книга отражает вполне себе авторский взгляд на исследуемый объект.

А что же сам объект? И действительно ли это объект? Одним из краеугольных камней в разговоре об уральской поэзии является вопрос о целостности феномена или даже так: феномен перед нами или ряд разрозненных явлений, ведь даже автор термина «Уральская поэтическая школа» вынужден постепенно отказываться от него, ибо о поэтической школе в традиционном ее понимании на Урале говорить не приходится. Попытки сборки универсальной модели — например, Данила Давыдов убедительно находит ряд общностей в творчестве уральских авторов — похожи более на реконструкции, сшивку мифа так, что видны стежки. Единого манифестационного, эстетического, поэтологического поля на Урале, в моем представлении, нет: есть большая дружба поэтов, есть группировки и есть некоторые взаимные влияния, иногда становящиеся трендами, обязательными далеко не для всех: какой же поэт без собственных эстетических предпочтений? Вот с поэтическими общностями и индивидуальностями более всего и хотелось разобраться в исследованиях и критических отзывах, они и стали предметом шестилетних наблюдений.

Важной чертой этой книги является жанровая и стилистическая разнородность самих текстов о поэзии, связанная с особенностями творческой психологии и читательскими интересами ее автора, не могущего и не желающего писать что-либо в одном регистре, будь это регистр академического письма, эссеистики или литературно-критической публицистики. Я бы и не написала столько букв — на целую книгу, если бы не меняла жанры, как повседневную одежду, и не экспериментировала со стилем, как с макияжем. Метафоры метафорами, но глубоко убеждена, что о поэзии можно и нужно писать по-разному — единственный критерий письма: чтобы не было скучно.

Что касается собранных материалов, то значительная их часть не нова, они были представлены на страницах «НГ-Ex libris», в журналах «Урал», «Знамя», «Вещь», «Дети Ра», на порталах «Литература» и «Мегалит», а также в специализированных научных изданиях. Однако надо признаться, что в книге немало текстов, о которых либо вовремя не позаботились, либо даже не задумывались как о чем-то насущном, т. е. тексты, некогда написанные и отложенные или написанные недавно, во время сборки книги.

Разумеется, статей и рецензий, тем более книги, не было бы без помощи и поддержки. А посему выражаю благодарность моим собеседникам и наставникам Екатерине Симоновой и Елене Баянгуловой, Виталию Кальпиди и Даниле Давыдову, Наталье Санниковой и Андрею Санникову, Руслану Комадею и Сергею Ивкину, Константину Комарову и ушедшему от нас Валерию Жукову; публиковавшим меня Константином Богомолу и Юрию Казарину (журнал «Урал»), Наталье Ивановой и Сергею Чупринину («Знамя»), Борису Кутенкову и Андронику Романову («Литература»), Александру Петрушкину («Мегалит») и Юрию Куроптеву (журнал «Вещь»), Евгению Степанову («Дети Ра») и Марине Волковой. Я благодарна моим учителям Елене Созиной, Марии Литовской, Владимиру и Марине Абашевым — без них не было бы вообще ничего. Большое спасибо Егане Джаббарову, литературному редактору и корректору этого издания. И особое спасибо Льву Данилкину, сделавшему все, чтобы я не умерла со скуки, перечитывая саму себя.

Часть 1. Мифы и реальность в современной уральской поэзии. Эссе и статьи

Уральская поэтическая школа: мифы и реальность¹

Природа уральской поэтической школы (УПШ) как культурного феномена амбивалентна. С одной стороны, сколько бы ни подвергали сомнению его реальность, разговоры об УПШ то и дело наполняют окололитературный дискурс, и целый ряд поэтов во главе с Виталием Кальпиди, собственно создавшим культурный проект (а УПШ — это именно культурный проект) и развернувшим его во времени и пространстве, с разной степенью аргументированности и экспрессии утверждает его существование. «Современная уральская поэзия — это единый психо-геологический ландшафт и единая климатическая макроэстетика, скрепленные пластилиновой опалубкой единого информационного поэтического пространства. Это пространство ощущается большинством участников процесса как несомненное, четко персонифицированное и ценностное явление»², — говорит Кальпиди. С другой стороны, расплываясь во все стороны из-за количества людей и идей, смыкаясь с литературными феноменами различного порядка, порой несовместимыми друг с другом (хотя что в литературе может быть несовместимым? Наверное, только талант и бездарность, и то навряд ли), УПШ так и остается где-то в разряде мифологических литературных образований, пополняя коллекцию персональных и коллективных мифов, связанных с поэзией, околопоэтической жизнью, жизнью самих текстов и т. д. Даже представление об УПШ у каждого участника литературного процесса и у всякого, кто интересуется поэзией, свое: возьмите, например, высказывания Дмитрия Быкова и Александра Петрушкина и сравните. Одинаково можно говорить: нет такого явления, и можно говорить — да, оно есть. Реальность и представление о ней (миф) так плотно смыкаются в случае с УПШ³, что трудно установить, что из них является определяющим: моделирует ли миф реальность или некая первоначальная реальность интенсивно обрастает мифологией. Скорее, и тот и другой процесс имеют место

¹ Впервые опубликовано: Уральская поэтическая школа: мифы и реальность // Уральская поэтическая школа : энциклопедия. Челябинск : Десять тысяч слов, 2013. С. 8—15.

² Антология современной уральской поэзии. Челябинск : Фонд «Галерея», 1996. С. 14.

³ «Уральская школа поэзии: миф или реальность?» — справедливо задается вопросом журнал «Филологический класс», называя так один из критических разделов. См.: Филологический класс. 2012. № 27.

быть и идут параллельно, создавая комплексное и в своей комплексности оригинальное образование, существующее на стыке поэзии, литературы в самом широком смысле, жизнестроения и т. д.

УПШ как социокультурный проект

УПШ — это в первую очередь социокультурный проект Виталия Кальпиди и примкнувших к нему авторов. Историю проекта лучше всего расскажет сам ее создатель и, возможно, его биографы. Для нас более важен авторский замысел и что из него на данный момент получается: УПШ — это попытка смоделировать некое представление об уральском поэтическом пространстве, построить и структурировать литературное поле, объединяющее авторов разных поколений и эстетических воззрений.

Дело в том, что на Урале — и такая ситуация наблюдается как минимум с 1990-х гг. — действительно много людей пишущих. И прозаики, и поэты, и драматурги, и критики, и литературоведы. Имеются и свои школы, причем в гораздо более традиционном виде, чем УПШ. Но собственно количество пишущих стихи (впрочем, Урал в этом плане не исключение в российском контексте) на порядок больше, чем всех остальных. Если рассматривать отдельно тех, кто занимается именно поэзией, то здесь выделяются авторы, создающие качественные тексты и имеющие собственные представления о словесности. Виталий Кальпиди уже в 1990-е гг., почувствовав (именно почувствовав, нежели осознав) некое расширение поэтического поля, связанное с актуализацией постмодерновой (ризоматической) картины мира и агрессивным продвижением в России массовой культуры, начал на региональном уровне действия по его культурной разметке. Не было бы Кальпиди и его проекта, было бы что-то другое, но вряд ли со столь четко маркированной региональной составляющей, как нет, например, сибирской школы поэзии или, скажем, вологодской, хотя отдельные поэтические явления в названных регионах существуют (и не только в них, разумеется) и некоторые поэты заявляют о себе ярко и зримо. Не было бы и определенной структуры, пусть и не столь очевидной на первый взгляд, которая тем не менее вот уже много лет отстраивается в рамках УПШ. Границы этой структуры сознательно определяются географическими координатами, а внутренняя система связана во многом с генерационной составляющей. Причем и то, и другое, внешнее и внутреннее, не имеют какого-либо единообразного вида, поскольку продуцируются вовне как целостный феномен УПШ не только самим Кальпиди, но также разными криэйторами и интерпретаторами.

В частности, стоит отметить, что о поколениях уральских поэтов нередко говорят в контексте условных старших и младших, как это было в ситуации литературы Русского зарубежья первой волны¹. Насколько удачна представленная аналогия, судить сложно, так как, с одной стороны, уральская поэзия при подобном сравнении как бы лишилась части самобытности и оригинальности и оказалась подобна чему-то, что уже существовало в литературе, с другой — мировоззренческая близость ряда молодых свердловских поэтов (например, Бориса Рыжего) ряду некогда молодых (в иных случаях и навсегда молодых) поэтов Русского зарубежья действительно имеет место. Стоит ли в таком случае упускать возможность найти у наших современников элементы эстетики «парижской ноты» (о «пермской ноте» говорит Владимир Абашев) или сюрреализма Бориса Поплавского (Нина Барковская — об Александре Вавилове), ведь это может в какой-то мере прояснить и саму природу уральского феномена. Кстати, Олег Дозморов, Елена Тиновская, поэты из поколения

¹ Умное, хотя и ироническое замечание об «уральско-петербургской ноте» принадлежит А. Высококову. См.: *Высоков А. Поэт Борис Рыжий // Крещатик. 2007. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2007/4/vy24.html>.*

Бориса Рыжего, затем на непродолжительное время — Григорий Данской, на продолжительное — Елена Сунцова — оказались не только эмигрантами внутренними, что вообще-то свойственно поэтам, но действительно уехали жить за границу, где продолжают заниматься творчеством и проявлять иную литературную активность (например, Елена Сунцова открыла издательство в Нью-Йорке и стала публиковать книги уральских авторов). Миф оказался востребованным реальностью и во многом определил ее¹.

Поэт и литературтрегер Александр Петрушкин, оценивающий более современное состояние уральской поэзии туманно, но не без рационального зерна также говорит о двух поколениях авторов. К первому, вероятно, он относит самого Виталия Кальпиди, по определению Александра Петрушкина, человека-мифа, и, возможно, еще ряд поэтов, которые остаются где-то вне его статьи, ко второму — Ирину Кадикову, Александра Самойлова, Евгению Изварину и т. д.² Более молодые поэты здесь не упоминаются, то есть не выделяются в отдельную генерацию, но зато в тексте сказано про преемственность поколений, что уже является серьезной заявкой на существование школы.

Нередким сейчас является и мнение о трех поколениях уральских поэтов — «сошедшихся» вместе в конце XX века (Юрий Казарин³) или по числу выпущенных «Антологий современной уральской поэзии». Притом что поколения у Юрия Казарина или в «Антологиях» выделяются по-разному. И это неудивительно. Слишком много молодых и, я бы даже сказала, юных авторов пришло в уральскую литературу в середине 2000-х гг. (хотя насколько уместно в этом случае «слишком»?). И эта молодежь также требует какого-то внедрения в выстроенную структуру поколений. А потому боюсь, что любые поколенческие дифференциации уже в недалеком будущем окажутся непродуктивными, ибо о четвертом поколении уже сказали⁴, а о пятом поколении или о десятом заявлять смешно (кстати, это касается не только УПШ, но и, например, премии «Дебют», с ее пронумерованными поколениями авторов).

В связи со сказанным возникает еще одна проблема, которая также носит фундаментальный характер, — принципы выделения поколений в УПШ. Пока они скорее ситуативны, связаны с выпуском антологий, конкретными мероприятиями и тусовками, но не зависят от реальных социокультурных факторов, которые в проекте не учтены и вряд ли планируется учитывать в будущем, поскольку проект не научный, а исключительно творческий. Между тем, для рассмотрения поколений в УПШ может быть репрезентативна и та поколенческая структура, которую выстроил Данила Давыдов в статье «Поколение vs поэтика: молодая уральская поэзия».

¹ С другой стороны, уральские поэты, где бы они ни находились, все равно остаются уральскими, если не в плане поэтики, то в плане каких-то четких атрибуций, соотносённости с литературной жизнью региона.

² *Петрушкин А.* (Вронников А.) Чертольня — миф, который обрел плоть. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/mif-kotory-obrel>. Еще из А. Петрушкина: «В общем-то для меня УПШ — это ВК <Виталий Кальпиди>, АЮС <Андрей Юрьевич Санников>, ЕТ <Евгений Туренко>, Владислав Дрожащих, Юрий Казарин, Дмитрий Кондрашов, Дмитрий Долматов, Вита Тхоржевская, Наталия Стародубцева, Александр Петрушкин, Елена Оболикшта, избирательно — Алексей Сальников, Евгения Изварина, Екатерина Симонина, возможно — Дмитрий Машарыгин. Остальные находятся вне этого круга, что ровным счетом ничего не говорит о качестве их поэзии...». См.: *Санников А., Петрушкин А.* Уральская поэтическая школа: да твою маман! Типа круглый стол. Часть 1: Вводная. URL: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=6219>.

³ *Казарин Ю. В.* Поэты Урала. Екатеринбург : Изд-во УМЦ УПИ, 2011. С. 18–20.

⁴ См.: *Дзюмин Д.* «Слова, как лодки, прорастающие в лед»: о книге стихов Елены Оболикшта «Эльмира и свинцовые шары». URL: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=1495>. За Д. Дзюминым повторил их и Б. Кутенков: *Кутенков Б.* ИД Олега Сеницына // Знамя. 2012. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/1/ku18.html>.

Поколения, или, в терминологии автора, «субпоколения», очень грамотно представлены с учетом годов рождения и эстетических практик поэтов: поколение «позднего андеграунда» (рожденные в конце 1960 — начале 1970-х годов), поколение «промежутка» (середина и конец 1970-х годов) и поколение «новой стилистической централизации» (рожденные в начале 1980-х годов)¹. Хотя и здесь остается необозначенным следующее поколение или даже поколения рожденных в середине и конце 1980-х и в начале 1990-х и успешных заявить о себе как о перспективных молодых авторах. Кроме того, статья Данилы Давыдова посвящена не столько УПШ, сколько «молодой поэзии», то есть практически «вавилонско-воздушному» проекту Дмитрия Кузьмина, реализуемому в регионах, в том числе и на Урале. Потому сложно говорить о возможности заимствования четкой поколенческой матрицы для УПШ извне — поколения поэтов в регионе так и остаются в разряде мифологических образований, и мифы о поколениях можно моделировать по-разному, в зависимости от целеполагания моделирующего.

Есть еще один глобальный вопрос, который неизбежно возникает при рассмотрении внутренней структуры УПШ, ответ на который располагается где-то на грани реальности и мифологии: существование в рамках феномена какой-либо иерархии авторов. По каким признакам из огромного количества пишущих в регионе отбираются поэты в антологии, почему именно они приглашаются на фестивали и глобальные тусовки? Но здесь ответ прост: исходя из предпочтений Виталия Кальпиди, то есть УПШ авторитарна в этом смысле, как, впрочем, и во многих других. Значит ли это, что иерархическая система УПШ состоит из двух уровней: В. Кальпиди и все остальные? По-моему, не значит. Иерархия, возможно, существует в рамках поколенческой структуры: младшие, да, большей частью уважают старших. Хотя в любом правиле есть исключения.

И еще: если посмотреть не на внутреннюю организацию УПШ, а на само явление глазами постороннего, то УПШ и есть иерархия, пространство, объединившее талантливых, с точки зрения Кальпиди, авторов и отсекающее недостаточно талантливых или пока еще не получивших достойной их таланта оценки. За пределами УПШ в регионе, разумеется, есть поэзия, но она представляет собой не размеченный серьезной культуртрегерской работой хаос и невыгодно отличается от рафинированного космоса кальпидиевского проекта.

Продолжая разговор об особенностях УПШ как социокультурного проекта, нельзя не отметить, что значение данного феномена вовсе не ограничивается региональными рамками. УПШ — это проект, продуцирующий поэтические представления и творческие интенции его создателей и участников в культурное пространство страны и всего русскоязычного мира. Анализируя второй том Антологии на специальном круглом столе, организованном по поводу выхода этого тома, Дмитрий Кузьмин подчеркнул, что «верность заданной концептуальной проблематике» «представляется редчайшим явлением в современной литературной практике — и явлением чрезвычайно важным. Потому что вообще концептуальная выдержанность — это то, чего не достает российскому культурному процессу, и в особенности ему не достает той концептуальной выдержанности, которая как-то разворачивается во времени»². Прочитав еще. «Выпуском двух антологий Кальпиди “разделил” русскую поэзию как бы на троих: на Москву, Санкт-Петербург и Урал. Петербургская поэзия

¹ Давыдов Д. М. Поколение vs поэтика: молодая уральская поэзия // Литература Урала: история и современность : сб. ст.. Вып. 2. Екатеринбург : УрО РАН ; ИД «Союз писателей», 2006. С. 366—368.

² Антология современной уральской поэзии. Круглый стол: Дмитрий Кузьмин. Данила Давыдов. Дмитрий Пригов. Андрей Вознесенский. Richard Mckane. Daniel Weissbort // Уральская новь. 2004. № 18. URL: <http://magazines.russ.ru:81/urnov/2004/18/ant16.html>.

в данном сочетании выглядит, по-моему, слабее»¹, — Андрей Вознесенский. Дмитрий Александрович Пригов также выразился в подобном духе, хотя и отметил, что эпоха географического фактора в литературе благодаря глобализации и Всемирной сети заканчивается, приходит время проектов всероссийского масштаба или даже трансконтинентальных². Для иллюстрации последнего высказывания приведу пример на региональном материале: авторский проект Василия Чепелева, воспитывавшего до недавнего времени литературный молодежь в Екатеринбурге, смотрится не как реализация проекта Кальпиди (хотя эти два проекта, безусловно, связаны), но как звено в цепи аналогичных проектов в разных городах страны (деятельность Евгения Прошина в Нижнем Новгороде, Павла Настина в Калининграде и т. д.) и за ее пределами. Проектов сейчас действительно много, в том числе независимых от УПШ, как, например, издательская деятельность Елены Сунцовой в Америке. Однако именно географическая привязка делает УПШ феноменом более чем узнаваемым и выделяет его на фоне всех остальных. Можно сказать, что сам миф о существовании УПШ уже стал достоянием истории большой литературы или истории русской поэзии — кому что больше нравится.

Учитель и культуртрегер в УПШ

Литературная школа — понятие довольно неоднозначное. В классическом понимании это нечто вроде литературно-художественного течения, фундированного эстетической общностью и единым представлением о векторе литературного развития. Насколько важна здесь фигура учителя, сказать сложно. Если мы отвлечемся от теоретизирования и возьмем живой литературный процесс, то найдем в нем школы или то, что называют школами, как минимум двух типов, которые условно можно обозначить как авторитарный (учитель — ключевая фигура) и демократический (учителей практически нет). К первому типу, например, относится «уральская школа драматургии», во многом определившая развитие современной русскоязычной драматургии и буквально созданная с нуля Николаем Колядой. Второй тип представляет, например, ленинградская школа поэзии, которая как бы и не школа вообще, поскольку осознание эстетической и мироощущенческой общности если и пришло к поэтам (скорее, оно пришло к исследователям, которые пишут об этом феномене, в виде идеи для исследования), то довольно поздно. Фигуры учителя как таковой здесь нет. Даже Анна Ахматова, обожествляемая одними и демонстративно не принимаемая другими, не стала в художественном смысле предтечей ленинградцев. Только одной из предтеч.

УПШ, если предположить, что перед нами все-таки школа, в этом ряду уникальна тем, что роль учителя здесь, во-первых, поделена между несколькими крупными поэтами, во-вторых, в целом ряде случаев совмещена с ролью культуртрегера. Учитель — тот, кто дает знания о мастерстве и помогает сделать первые шаги в литературе. Виталий Кальпиди в этом смысле не является универсальным учителем для всех уральских поэтов. Воспитанием молодых поэтов занимались или до сих пор занимаются Юрий Казарин, Андрей Санников, Аркадий Застырец, Василий Чепелев в Екатеринбурге, Евгений Туренко в Нижнем Тагиле, Нина Ягодинцева, Янис Грантс, Александр Петрушкин в Челябинске и области, Владислав Дрожащих, Юрий Беликов в Перми. Их можно назвать учителями, но не для УПШ в целом, а для определенной группы молодых или уже не очень молодых поэтов. Некоторые из учителей, надо отдать должное, добились блестящих результатов, таки, как, например, «нижнетагильский поэтический ренессанс», о котором так много говорят в столицах. Тагил стал важной точкой на поэтической карте страны

¹ Там же.

² Там же.

благодаря усилиям Евгения Туренко, вырастившего Елену Сунцову, Екатерину Симонову, Алексея Сальникова, Виту Корневу, Руслана Комадея, Ольгу Мехоношину и др.¹ Притом что тагильская поэзия вовсе не ограничивается только именами воспитанников Туренко, там есть и Елена Ионова, и Анастасия Журавлева, и Алексей Миронов и др. Однако Евгений Туренко — не только учитель, но и успешный культуртрегер, поэтому имена его учеников в разговоре о нижнетагильской поэзии звучат чаще, чем чьи-либо другие.

Не все учителя занимаются культуртрегерской деятельностью, только те, кому даны проектное мышление и талант лидера, а по сути, менеджера в области литературы. На Урале таких фигур не так уж и много, именно они развернули целый ряд масштабных проектов, связанных с формированием поля современной поэзии.

Пожалуй, самый долголетний по времени проект реализовал Василий Чепелев в Екатеринбурге, позиционируя его как проект авторский и действительно внося сюда мощное авторское начало (он так же, как и Евгений Туренко, совмещал функции учителя и культуртрегера). Недаром столь значимым событием в поэтической жизни страны является ежегодное (вплоть до 2011 года) вручение премии «ЛитератураРентген» (авторам до 25 лет). В 2012 году проект был ознаменован выходом антологии, что стало определенной демаркационной чертой, за которой началось что-то новое (например, знаком обновления стала презентация проекта не на Урале, а в Москве, а также планы проведения фестиваля в Санкт-Петербурге), но пока неясно что, поскольку неясны намерения самого Чепелева, уехавшего из региона на неопределенное время и как бы выпавшего из его литературного процесса.

Близка чепелевскому проекту в плане ставки на актуальность, но, без сомнений, представляет собой отдельный проект деятельность Александра Петрушкина, создателя интернет-проекта «Мегалит», куратора фестиваля «Новый Транзит», издателя и т. д., обладателя собственной картины мира и собственных представлений о развитии уральской поэзии, во многом альтернативных представлениям Кальпиди, хотя и не оппозиционных по отношению к нему.

Еще один заслуживающий внимания проект был инициирован Маратом Гельманом в рамках реализуемой им программы «Пермь — культурная столица Европы». В Пермь был привлечен для активной деятельности (на должность главы пресс-службы «Музея современного искусства PERMM», 2010—2012) известный московский поэт и культуртрегер Андрей Родионов. Значимыми ежегодными событиями в Перми явились проведение литературного фестиваля и вручение премии «Слово/Nova». Наравне с московскими и прочими по географической принадлежности звездами здесь выступает и молодежь (преимущественно уральская, хотя не только). Фестиваль можно назвать одним из инструментов моделирования и распространения мифов об УПШ, озвученных Кальпиди (хотя премия находится все-таки в большей степени в руках Родионова, нередко одаривающего молодых поэтов внеуральского контекста).

Проект Виталия Кальпиди на фоне обозначенных выше наиболее региональный, сознательно ограниченный только Уралом, и при этом наиболее широкий по охвату территории и культурного поля: он не отделен от других проектов, но успешно их интегрирует. Региональное в нем не обозначает провинциальное, наоборот, как мы говорили выше, обнажает универсальное. Как пишет Данила Давыдов, «по сути дела, проект Кальпиди представляет собой утопию, но утопию четко продуманную. Кальпиди не столько предлагает видеть в уральской литературе “особый” регион, сколько борется с Центром за символический капитал, предлагая именно Урал считать “подлинным” Центром. Эта борьба позиционирования втяги-

¹ См.: Туренко Е. Имена и обстоятельства // Знамя. 2012. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/9/t16.html>.

вает в себя поэтов, в том числе (а может, и особенно) молодых»¹. Культуртрегерская деятельность Кальпиди — не просто порождение и продвижение конкретных идей, но формирование литературной реальности. Культуртрегеры в таком контексте оказываются важнее учителей, ибо учитель занят текстами учеников, а культуртрегер воплощением идей в жизнь, созданием феноменов. Хотя на Урале, и нужно отдать должное региону, фигура учителя по-прежнему играет важную роль: ибо традиционалистское представление, что без текстов нет поэзии, здесь нерушимо.

Важно также отметить и следующее. Представление об УПШ во многом зависит от знаковости идей и пассионарности их носителей. Культуртрегеры на Урале, то есть те, кто порождает представления о реальности и форматирует реальность под них, полны энергии. Именно этим и объясняются, во-первых, живучесть самого проекта УПШ, во-вторых, его раскрученность и даже популярность (хотя всякий имеющий представление об истории литературы понимает, что перед нами не совсем школа и даже совсем не школа, а только проект школы). Энергетический заряд, вложенный в реализацию проекта, продолжает существенным образом влиять на литературный процесс в регионе. Ставка на молодежь и практика литературных дебютов обеспечивают проекту и продуцируемой им картине мира несомненное будущее.

Эстетика и поэтика УПШ

«Для любителя стихов главное достоинство проекта Кальпиди — его свобода от какой-либо предзаданности»², — со словами Дмитрия Кузьмина сложно не согласиться: предзаданности в текстах уральских авторов нет, нет вообще никакого диктата, регламентирующего выбор поэтической формы или особенности смыслопорождения. И что важно, практически нет никаких коллективных манифестов УПШ — только отдельные высказывания Кальпиди, в целом мифологизирующие явление, но отнюдь не формулирующие четкую эстетическую платформу.

Попытки найти художественную общность в рамках УПШ, тем не менее, предпринимались. В частности, можно привести показательное во многих отношениях утверждение Данилы Давыдова: «Вообще, вне зависимости от того, испытывают уральские поэты влияние Кальпиди или нет, жесткость, способная даже создать впечатление цинизма, оказывается чуть ли не характернейшей чертой современной уральской поэзии. Однако в этих рамках есть простор для индивидуальных авторских стратегий: от философско-почвеннической брутальности Павла Четчина до скоморошеских вывертов Дмитрия Шкарина, от шокирующей откровенности Елены Тиновской до блатного сюрреализма Андрея Ильенкова»³. Жесткость и деструктивность в современной поэзии являются одной из наиболее распространенных и, боюсь, продуктивных форм самовыражения. Нельзя утверждать, что все поэты в УПШ используют прием «жесткоговорения», однако некую склонность к деструкции проявляют многие. Может быть, это наиболее ярко представлено в творчестве самых молодых поэтов (например, Виты Корневой, Евгении Вотиной и др.), ибо жесткость вообще присуща молодости. Хотя и зрелые авторы часто обращаются к этому приему.

Однако в случае утверждения деструкции как эстетической доминанты УПШ мы имеем и вполне конкретное смещение оптики, связанное с углом зрения субъекта: тот, кто хочет видеть деструктивное в рамках феномена, увидит именно деструктивное. В то время как в УПШ, если разбираться более тщательно, деструктивное

¹ Давыдов Д. Поколение vs поэтика: молодая уральская поэзия. С. 370.

² Антология современной уральской поэзии. Круглый стол: Дмитрий Кузьмин. Данила Давыдов. Дмитрий Пригов. Андрей Вознесенский. Richard Mckane. Daniel Weissbort.

³ Там же.

имеет и определенный мировоззренческий противовес, связанный с религиозной картиной мира, актуальной для творчества очень многих авторов, в том числе тех, кто занимается «жесткоговорением». И это тоже не является ноу-хау УПШ, а характерно для современной поэзии вообще.

Помимо всего прочего, уклон в декаданс, проявляемый в апологии деструктивного, в том числе самодеструкции, более всего зрим и осязаем во втором томе Антологии, про который и пишет Давыдов, однако уже третий том более лиричен (что, возможно, свидетельствует скорее о времени, в котором мы живем, и о культурной атмосфере, нежели о развитии самой поэзии). Лирический авангардизм, о котором часто говорит, например, Константин Комаров, рассуждая об уральской поэзии¹, мне представляется наиболее подходящей формулой для определения каких-либо эстетических и поэтических (от слова «поэтика») доминант в словесности региона. Сюда подходят и предельная искренность, и игровые эксперименты с формой, и та свобода от какой-либо предзаданности, про которую говорилось выше, и даже жесткость и деструктивность. Да, «лирический авангардизм» — формула опять-таки слишком расплывчатая, похожая на миф и отнюдь не является достоянием только уральской поэзии, но пока именно она наиболее адекватно отражает ее специфику, если смотреть с точки зрения проекта Кальпиди.

Размытым формулам УПШ могла бы быть противопоставлена четкая региональная геопозитическая стратегия, попытка сформировать которую, стоит отметить, некогда наблюдалась у Кальпиди, попробовавшего объективировать миф о «великой уральской литературе» и действительно применившего различные тактики противостояния Центру. Тем не менее, имея столь ощутимо маркированный региональный компонент в номинации, УПШ отказалась от педалирования своей уральскости именно в пространственных координатах художественных текстов. В этом плане мы также наблюдаем полную свободу: кто-то из поэтов, находясь физически на Урале, про Урал практически не пишет или пишет эпизодически, у кого-то место проживания и окружающие локусы существенным образом входят в персональную мифологию, как, например, в случае Бориса Рыжего. Отношение к Уралу также у каждого поэта свое: от любви до ненависти, это и не столь важно. Процент уральскости текстов разных авторов, да даже текстов одного автора, если он еще находится в стадии активного творчества, оценить очень сложно, почти невозможно.

Для УПШ актуальна скорее не геопозитика, но нечто другое, проявившееся достаточно поздно, если точкой отсчета брать непосредственно запуск проекта, но вполне закономерно и логично, если говорить о некоей культурной легитимации УПШ: ощущение поколенческой преемственности и живых дружеских связей между участниками проекта, что также является определенным признаком школы. Так, у разных авторов мы можем наблюдать переключки на уровне поэтики: заимствование отдельных тем, образов, приемов и т. д. Например, предсказуемая борисорыжемания в творчестве некоторых молодых екатеринбургских авторов или подражания Чепелеву — у других. Некая поэтическая конвергенция особенно актуальна для тагильчан, которые помимо УПШ связаны между собой своей «школой» (например, мотивы сада у Евгения Туренко, Екатерины Симоновой, Елены Сунцовой или гендерные смещения у Натальи Стародубцевой, Екатерины Симоновой, Елены Баянгуловой и др.).

Но переключки и влияния — это тоже не самое показательное для УПШ. Манифестация тех или иных отношений между поэтами осуществляется в УПШ и более зримо, в частности с помощью жанра лирического послания и такого элемента заголовочного комплекса, как посвящение. Если брать все три тома Антологии, то очевидно,

¹ Напр., здесь: Константин Комаров: «Отказ от поэзии — самоубийство!». URL: <http://academ.info/news/21438>.

что удельный вес посвящений в них растет. Причем посвящений именно уральским поэтам.

Вот только самые очевидные из них (разумеется, список неполный):

1 том: Д. Бавильский — А. Паршикову, Р. Тягунов — А. Еременко, Е. Ройзману, А. Фомин — Ю. К. (вероятно, Ю. Казарину), И. Сахновский — памяти А. Башлачева.

2 том — А. Вдовин — О. Дозморову, Е. Изварина — Б. Р. (Б. Рыжему), Ю. Казарин — Е. Касимову, Б. Рыжий — Е. Тиновской, О. Дозморову, Е. Тиновская — О. Дозморову, Р. Тягунов — Д. Рябоконию, А. Застырец — «на смерть Р. Тягунова», Н. Болдырев — «читая И. Бродского».

3 том — А. Васецкий — Р. Тягунову, Я. Грантс — С. Ивкину, А. Маниченко, Е. Извариной, И. Домрачева — А. Пермякову, В. Дулепов — Ю. Казарину, А. Кердану, С. Ивкин — Е. Симоновой, Е. Извариной, Ю. Казарин — О. В. Д. (О. Дозморову), И. Каренина — А. Нитченко, К. Комаров — А. Котельникову, В. Корнева — Е. Вотиной, Р. Крымов — Д. Машарыгину, А. Кудряков — К. Комарову, А. Пермяков — И. Домрачевой, Н. Санникова — Е. Симоновой, Е. Сунцова — Е. Туренко, Е. Туренко — Е. Касимову, Н. Стародубцевой, А. Санникову, О. Мехоношиной, А. Черкасов — А. Петрушкину, А. Сен-Сенькову, Н. Болдырев — «на полях книги И. Бродского», А. Застырец — на смерть Б. Ахмадуллиной, Е. Изварина — памяти Б. Рыжего.

Из приведенного видно, что если для первого тома характерны скорее посвящения знаковым фигурам снаружи УПШ, то во втором и третьем такого рода посвящения отходят на второй план, востребованными оказываются, например, посвящения классикам в виде их признания учителями, погибшим современникам и, наконец, «перекрестное опыление» внутри УПШ, позволяющее выявить группы поэтов, симпатизирующих друг другу и ведущих друг с другом какой-то свой диалог, так что нередко поэты-современники даже становятся персонажами текстов, как, например, Вита Корнева у Марии Кротовой, Виталий Кальпиди у Игоря Богданова, Дмитрий Долматов у Антона Колобянина, Елена Сунцова у Евгения Туренко и т. д.

Разветвленная система посвящений свидетельствует о том, что миф об УПШ, спроектированный Кальпиди, прочно входит в сознание самих представителей уральской школы, столь разных в своих художественных предпочтениях и практиках, а следовательно, в тех или иных формах постепенно перевоплощается в саму реальность, в конкретное литературное явление, школу.

Персональные мифы и мифология УПШ

Говоря о мифах, то есть о представлениях, продуцируемых их носителями в тексты и затекстовую реальность, нельзя обойти один важный момент: значение персональных мифов для мифологии УПШ, которой на данный момент как целостного феномена, конечно, не существует, но это лишь значит, что она находится на стадии активного становления, а потому и взаимодействия с разными мифологическими образованиями.

Некоторые из персональных мифов уже сейчас являются значительными морфологическими структурами в рамках мифологии УПШ, как, например, мифы самого Кальпиди, связанные с его биографией, которая известна и неизвестна одновременно. По крайней мере, она — в том виде, в котором представлена на бумаге, — как-то сама собой распадается на набор сюжетов и полноценных баек (отсылаю к, казалось бы, исторически конкретной, но притом весьма мифологизирующей книге Анны Сидякиной «Маргиналы. Уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы»¹).

¹ Сидякина А. А. Маргиналы. Уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы. Челябинск : Фонд «Галерея», 2004.

В частности, нельзя не заметить, что географическая матрица УПШ, получившая герметичное название «Уральский треугольник», — это именно креатив Кальпиди на биографической почве, поскольку тот или иной период жизни поэта был связан с тремя уральскими городами: Пермью, Свердловском/Екатеринбургом и Челябинском. При этом, если разбираться, «Уральский треугольник» как некая реальность УПШ не выдерживает критики: в тех же Антологиях без труда найдем поэтов из Оренбурга, Шадринска, Каменска-Уральского, Кыштыма, не говоря уже о Нижнем Тагиле. Да и с определением географических координат Урала не только у представителей УПШ, но и у многих серьезных исследователей — историков, культурологов, филологов и у самих географов — возникают проблемы: регион как бы расплывается по карте и собрать его по каким-либо признакам в единое пространство, имеющее четкие границы, практически невозможно. «Треугольник» — звучит красиво, он вызывает массу культурных ассоциаций и во многом поддерживает миф о некоей аномальности региона, которая выражается в том числе и в повышенной поэтической активности (чуть не написала «радиоактивности»). Но, повторюсь, миф о «треугольнике», даже при условии, что названные три города являются некими центрами УПШ, увы, мало соответствует реальности.

Персональная мифология каждого автора — это некий набор сюжетов и масок, с помощью которого создается биографический фон творчества. Это очень важная составляющая поэтического мира, особенно если мы имеем дело с целостной житнетворческой стратегией. Для УПШ единой стратегии нет, но, рассматривая и анализируя набор персональных мифов уральских поэтов, смоделированных в текстах или зафиксированных в окололитературном дискурсе, можно выявить определенную житнетворческую тенденцию, соотносимую с тем, что мы ранее назвали «уклоном в декаданс» в поэтических практиках. Не хочу спекулировать на очевидных случаях ранних смертей целого ряда уральских поэтов, достаточно отметить, например, столь востребованную в УПШ маргинальность как способ социального позиционирования¹, уходящий корнями в эпоху декаданса и распространившийся в советскую эпоху с ее андеграундной культурой. Маргинальность была некогда актуальна и для самого Кальпиди, о чем детально написано в книге Анны Сидякиной, актуальна для многих культовых фигур поэтического андеграунда: я бы сказала, от Ксении Некрасовой, если бы проект Кальпиди был нацелен на исторические проекции, до Сандро Мокши, актуальна ныне и для молодежи. Отсюда, например, апологетика алкоголя, девиантного поведения, различных форм ненормативной экспрессии, установка на эпатаж и т. д. Отсюда целостная мифология жизни, скажем, Бориса Рыжего, Елены Тиновской, Яниса Грантса, Тараса Трофимова и др.

За старшими идут младшие, не всегда сознательно подражая им, просто следуя тем же моделям поведения и усвоенной максиме: не бывает поэзии без биографии, биографии поэта — без трагедии или хотя бы драмы. Сравните, к примеру, авторские мифы Елены Тиновской и Марии Кротовой (специально привожу яркие примеры):

Я выйду патлатая, злая, с порожним мешком
Под низкое небо, висящее над головой,
Минуя трамвай и троллейбус, отправлюсь пешком
До дальнего бара на улице Пороховой.
На улице Пороховой отпотел тротуар,
Сугробы осели, ручьи подтопили гараж.
Ширяет любовь неотвязная, как перегар.
И тянется жизнь безразмерная, как трикотаж.

¹ О маргинальности очень точно пишет Юрий Казарин: *Казарин Ю.* 75 + 2 = 1 : об Антологии В. О. Кальпиди («Современная уральская поэзия 2004—2011 гг.») // Урал. 2012. № 9. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2012/9/k13.html>.

* * *

Меня уронила скамейка,
Меня растоптала земля,
Расплющила узкоколейка,
Трамвайным звонком веселя.

В меня влетел ветер из поля,
Мной вытерся теплый газон,
Навстречу мне вылезли воля
И Публий Овидий Назон.

Отчаянно крепко и пылко
Из горла выпрыгивал альт:
Меня напоила бутылка,
Мне лег на затылок асфальт.

Разумеется, не все поэты, причисляемые Кальпиди к УПШ, — маргиналы (например, совсем нельзя назвать маргиналом Нину Ягодинцеву или Ирину Аргутину), не все осознанно занимаются жизнестроением, но человеку, знакомому с поэзией, сложно представить жизненную программу поэта без девиантных форм поведения, а потому именно они в первую очередь приковывают внимание публики, даже когда автор ничего такого не имел в виду. Это есть некий горизонт ожидания, который осознается всеми и по-своему программирует поведенческие сценарии поэтов. Может быть, именно поэтому поэзия в рамках УПШ не отклоняется существенным образом от практик искусства ради искусства, в том числе искусства по отношению к жизни, подразумевающего все ту же самую активацию мифа.

УПШ в этом плане оказывается населена культовыми персонажами, если подразумевать под культовостью некое тяготение к широкой известности, но без потери собственного творческого лица. Борис Рыжий — самый яркий пример такого персонажа. Миф жизни диктует условия прочтения и интерпретации текстов, и хотя, например, Рыжих в искусстве уже много, то есть у каждого интерпретатора свой Рыжий, но общий каркас образа у них наличествует, и он известен всякому, кто интересуется поэтом и его творчеством.

Нужно подчеркнуть, что УПШ как проект ничего не делает для возвращения культовых персонажей, они растут сами по себе, но все равно на пользу УПШ и именно они во многом обеспечивают интерес к явлению за пределами узких кругов специалистов. Указанная тенденция наверняка будет шириться, то есть наверняка будет расширяться круг культовых авторов на Урале. Их тексты будут обрастать текстами уже о текстах или их авторах, а общая совокупность мифов создаст неповторимую мифологию УПШ.

Возможно, проблема масштабнее, чем заявлено в данном эссе, т. к. перед нами — явление живое и склонное если не к развитию, то к определенному протеизму. Ведь даже Виталий Кальпиди периодически меняет свои представления о том, что является собой его детище. Последнее слышанное мной высказывание, практически определение, сводилось к тому, что УПШ — это литературная корпорация (то есть не школа в традиционном понимании). Сложность феномена заключается и в том, что УПШ — это миф Кальпиди, который находится одновременно на этапе моделирования и на этапе объективации в действительность (культурную и, так скажем, затекстовую), некий инструмент, который создается на глазах и уже работает. Действительность создает мифы, а мифы меняют действительность.

2011

Лежало озеро с отбитыми краями...
Некоторые размышления об уральской Озерной поэтической школе¹

Думаю, не одна я заметила, что понятие литературной школы в критических и вслед за ними литературоведческих дискурсах употребляется сейчас далеко не в своем классическом значении. Школа нынче вовсе не означает наличие связующей ее участников фигуры учителя, не означает, что имеется общая эстетическая и художественная платформы. За школу часто принимается культурное гнездо. Когда определенное количество поэтов живет в одном городе или регионе, встречается, общается, издается под одной обложкой, это количество так и тяготеет к тому, чтобы быть осмысленным как целостное явление. Или, в другом случае, школа видится как историко-художественная парадигма: как вся неподцензурная поэзия одного города, региона, начиная с советского периода, без откровенных графоманов. Понятие школы размывается, но альтернативы не предлагается, так что согласимся с тем, что имеем: множеством «поэтических школ» по всей стране и за ее пределами, число которых увеличивается.

Для меня очевидно, что школа, будучи термином не всегда удобным, когда речь идет об эстетике и поэтике, является более чем эффективной номинацией, когда необходимо обозначить какую-то социокультурную общность, произвести разметку и выстроить иерархию поэтического пространства. Наблюдая за уральской поэзией, могу отметить, что школы нередко создаются проективным способом для получения символической власти над не менее символическим поэтическим пространством, а затем для реализации собственной концепции развития современной поэзии в регионе и проекции ее за его пределы. Так создавалась легендарная Уральская поэтическая школа, логично переименованная ее создателем Виталием Кальпиди в Уральское поэтическое движение, но все еще ощущающая на себе инерцию бренда школы (чаще всего этот феномен называют по-прежнему, еще не привыкнув или уже не привыкнув к почти завершенному ребрендингу). И полагаю, именно таким путем, путем проективным, будет раскручиваться уральская Озерная школа, про которую, собственно, и пишутся эти размышления по просьбе ее создателя Александра Петрушкина.

Замечу, что Кальпиди в своем стремлении к централизации сходу поглощал или нежно адаптировал поэтические феномены и образования, уже существовавшие в регионе, обходя, впрочем, нечто совсем неудобоваримое или сильно большое, поглощение которого было бы с технической точки зрения весьма проблематичным, вроде Ксении Некрасовой, от которой в любом другом случае легко можно было повести генеалогию УПШ, или вроде «уктусской школы», радикальный авангардизм которой так и не был понят и принят Кальпиди. Озерная школа, которую сейчас усиленно мастерит Александр Петрушкин из имеющегося под рукой материала в противовес проекту Кальпиди, похоже, идет по тому же пути: вбирая уже существующее и поверяя настоящее прошлым и прошлое настоящим. Сколько проекций у Озерной школы? Да множество! Если термин «озерная школа» был удачно подобран четой Слепухиных и Петрушкиным для создания альтернативного поэтического движения на Урале какое-то время назад, то поэтов, причисленных гуртом и скопом к новой школе, сложно назвать новичками. Александр Петрушкин, Евгения Изварина, Наталья Черных, Сергей Слепухин, Дмитрий Машарыгин, Наталья Косолапова, Маргарита Еременко — список наверняка уже рассматривается на предмет обновления. Это уже сформировавшиеся поэты, как правило, с историей, которая и станет достоянием Озерной школы и составит ее гордость, ее символический капитал.

¹ Впервые опубликовано: Вещь. 2015. № 1. 90—93.

Что объединяет этих поэтов? По мысли Петрушкина, прямая причастность к локусам, расположенным по периметру околочелябинского озера Иртяш: Кыштым, Касли, Озерску. Последний город более чем знаков: уже сейчас новообразующуюся школу называют «озерной», то «озерской». «Озерская», конечно, точнее, но «озерная» своей номинацией укоренена в поэтическую традицию, что на этапе становления проекта в сто раз важнее географической точности. Объединяет также принципиальная молодость поэтов, собираемых ныне для создания нового уральского бренда. У самых старших год рождения — не раньше 1968. И не то чтобы 1968 значим в контексте построений Петрушкина, хотя с точки зрения истории и энергетики год был самый подходящий. Но самой молодостью участников, пусть и относительной, детерминируется генеалогия явления: прямая связь с уральским андеграундом и отсутствие подобной связи с советской традицией, как бы держась на кондовом официозе, хотя, конечно, подобное суждение — поверхностное, но углубляться в советскую литературу сейчас не хотелось бы.

Новая Озерная школа, без сомнения, манифестирует и связь со старой Озерной, той самой английской, конца XVIII века, школой Вордсворта, Колриджа и Саути, которую тщательно изучал и любил Пушкин. Если формулировать кратко, то для поэтов этой школы были характерны консерватизм, религиозное мировоззрение, отказ от рационализма, интуитивизм, апелляция к внутреннему миру человека, интерес к истории и натурфилософии. С той поры обозначенные принципы не раз составляли творческое амплу поэтов, в том числе и русских, вовсе не всегда ориентирующихся именно на Озерную школу, как правило, вообще не ориентирующихся. Что касается зарождающейся новой уральской школы, то для ее создателей важен скорее прецедент: вот вам жизнь в нашем уральском Озерном краю, вот вам замечательные поэты, вот вам принципы, которые номинально совпадают с тем, что мы перечислили, и даже историзм оказывается востребован (раз оглядываемся на Англию двухвековой давности), вот вам готовая школа, школа под ключ, школа с традицией, любите и жалуйте.

Можно не сомневаться, если бы не было УПШ, то идея ОПШ моментально пошла бы в поэтические массы и была повсеместно поддержана.

Я почти дала ответы на вопросы, кому и зачем нужна новая школа. Впрочем, проговорю еще раз: Александру Петрушкину, поэту, литературтрегеру, редактору журнала «Новая реальность», куратору сетевого проекта «Мегалит» — все достижения Александра приводить нет смысла, но из уже перечисленного несложно сделать вывод о масштабе его личности и влиянии на литературный процесс. Конечно, раз есть собственное раскрученное имя и есть амбиции, то находиться в тени Кальпиди никому не хочется, а на Урале вся молодежь, в том числе 40+ (т. е. «молодежь»), неизбежно располагается в этой тени. Так рождаются альтернативные поэтические проекты, которые тем не менее не смогли пока преодолеть магнитного притяжения УПШ. В этом отношении, похоже, права челябинский издатель Марина Волкова, провозгласившая однажды, что, чтобы ни делала молодежь, как бы ни бунтовала, все идет в копилку УПШ/УПД, все работает на бренд. Однако чем сильнее привязка к бренду, тем очевиднее попытки от него оттолкнуться. В этот раз получается: новая «школа» против старой «школы», и, возможно, УПШ в этом споре придется-таки уступить часть уже размеченной территории. Хотя, если честно, сильно сомневаюсь.

Программные заявления создателя ОПШ направлены, между тем, не только к пику УПШ/УПД. Есть еще один поэтический центр, точка оттолкновения для Петрушкина, который имеет эстетические установки, казалось бы, противоположные лелеемым на Урале консерватизму и традиционализму. Насколько я понимаю, имеется в виду молодежь, активно публикующаяся в журнале «Воздух» и на

сайте «Полутона», плюс круг альманаха «Транслит», а также так называемая «нижегородская волна» — в общем, те авторы, которые целеустремленно уходят от нормативных практик классических традиций и ищут новый язык для адекватного воздействия на реальность, экспериментируя не столько со словом, сколько с сознанием реципиента, а по сути, напоминая о магической функции поэзии, хотя и не обозначая ее именно как магическую. Неприятие этих практик в случае Петрушкина, думается, объяснимо личной неприязнью к некоторым молодежным лидерам тех кругов, разумеется, снобам, подчеркнуто не замечающим того, что не входит в поле их прямых интересов. Другая причина находится в плоскости психологии и связана с непроявленностью желания увидеть, осмыслить и принять проект будущего, создающийся в кузнице экспериментирующей поэзии. Это более чем характерно, ибо в нашей стране будущее — главная фобия, от будущего в панике бегут в прошлое, в историю, в традицию. Затем и потребовалось ОПШ, чтобы не окостенеть в УПШ, но и не оказаться в таком страшном и неуправляемом будущем, где, так и представляется, не будет устойчивых ориентиров и не будет места ни для кого, ибо будущее видится однозначно репрессивным. Поэтому проще в условиях непредсказуемости устоять коллективно, собрав вокруг себя верных единомышленников. А лучше не только устоять, но и использовать ресурс символической власти и изменить под себя то, что окажется способным к изменению.

Отмечу, что радикальное отталкивание ОПШ от условных экспериментаторов больше похоже на жест. Стоит вспомнить, насколько неконвенциональна и суггестивна поэзия самого Петрушкина. Или пристально посмотрим на творчество Евгении Извариной, традиционность которого, мягко говоря, эфемерна и обусловлена лишь восприятием поэтических форм, но не смыслов и способов смыслопорождения. А Наталья Черных и вовсе — один из авторов «Полутонов» со всеми вытекающими отсюда художественными последствиями. Другими словами, моделируемая Озерная школа в эстетическом отношении оказывается негомогенна, интенции ее авторов разнородны, как разнородны и художественные практики, и мы снова возвращаемся к размышлениям о несоответствии столь распространенной номинации «поэтическая школа» реальному положению вещей в регионе.

На этом логично было бы закончить, однако никогда не лишнее пожелать хорошему начинанию удачи. Пусть все цветы цветут, пусть хорошей поэзии становится больше и ее читают, пусть проекты живут, даже если они мало чем отличаются от мифов.

2015

Современная поэзия Екатеринбурга: опыт поколенческой стратификации¹

Разговор о поколениях в новейшей русской литературе ведется уже продолжительное время — см. блок статей «Социология поколений» (исследования К. Мангейма, П. Нора, М. Чудаковой) в № 30 «Нового литературного обозрения» за 1998 г. или монографию Марины Абашевой «Литература в поисках лица» (2001), где точно отмечено, что «поколенческая стратификация стала действенным фактором литературного процесса»², т. е. выстраивание поколенческих моделей — эффективный способ разметки и интерпретации литературных полей.

Для нас важно, что этот способ не раз применялся к современной уральской поэзии, ставшей объектом данного исследования.

¹ Подготовлено совместно с Е. Симоновой для публикации в научном сборнике «Дергачевские чтения — 2016».

² *Абашева М. П.* Литература в поисках лица. Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2001. С. 152.

Так, определенная стратификация была изначально представлена в рамках проекта Виталия Кальпиди по подготовке второго и третьего томов антологии «Современная уральская поэзия» (2003, 2011), что инициировало дальнейшее дискутирование «поколенческого» вопроса в литературе региона. Если проанализировать массив литературно-критических текстов, связанный с новейшей уральской поэзией, то о поколениях поэтов здесь нередко говорят в контексте условных старших и младших, вспоминая ситуацию Русского зарубежья первой волны (см. ироничное замечание об «уральско-петербургской ноте» А. Высоковского¹). Нередким является мнение о трех поколениях уральских поэтов, сошедшихся вместе в конце XX века (см. «Поэты Урала» Юрия Казарина²), или о трех поколениях по числу выпущенных антологий Кальпиди (поколения в книге Юрия Казарина и в антологиях представлены по-разному). Поэт и литературтрегер Александр Петрушкин называет четыре поколения или четыре волны уральской поэзии, начиная отсчет с условного поколения Виталия Кальпиди³. С ним по-своему согласны такие критики, как Дмитрий Дзюмин и Борис Кутенков, которые рассматривают поэзию молодых авторов, пришедших в уральскую литературу в 2000-е, и ведут речь уже о четвертом поколении, пусть и оспаривая его право на существование, как в рецензии Дзюмина на книгу Елены Оболишты⁴. Тезис о существовании четырех поколений современных поэтов кажется вполне резонным, хотя в новейшей книге «Русская поэтическая речь» не менее резонно обозначается, что в каждый отдельный момент в поэтическом пространстве работает семь-восемь поколений, «если учитывать, что самое младшее имеет возраст входа — 21 год от роду»⁵.

Убедительная попытка выделить поколения и найти общность в поэзии молодых авторов региона 2000-х и уже 2010-х годов была представлена в статье Даниила Давыдова «Поколение vs поэтика: молодая уральская поэзия», опубликованной во втором выпуске сборника «Литература Урала» в 2006 году⁶.

В частности, здесь приведены принципы поколенческой стратификации в рамках современного литературного процесса: это возрастной или биологический, когда поколением называют людей, родившихся в определенный временной промежуток — от года до 10 или даже 15 лет — и соотносимых друг с другом по возрасту, историческому и жизненному опыту; и «инициационный», ориентированный на вступление авторов в литературную жизнь, их соотношенность с конкретной литературной ситуацией, позволившей наиболее очевидным образом заявить о себе и проявить поэтический талант. В статье эти принципы скорее совмещены, что позволяет выстроить некоторую поколенческую модель на примере уральской поэзии.

Здесь выделены:

а) поколение «позднего андеграунда» (годы рождения: конец 1960-х — начало 1970-х), на раннем этапе формирования творческой индивидуальности заставшее дробление литературного поля на «официальные» и неофициальные субполя; сюда относятся Андрей Ильенков, Александр Петрушкин, Виталина Тхоржевская и др.;

б) поколение «промежутка» (годы рождения: вторая половина 1970-х), вступившее в литературу в 1990-е: Олег Дозморов, Борис Рыжий, Максим Анкудинов, Василий Чепелев, Елена Сунцова, Алексей Сальников и др.;

в) поколение «новой стилистической централизации» (годы рождения: начало 1980-х), вступившее в литературную жизнь уже

¹ *Высоков А.* Поэт Борис Рыжий.

² *Казарин Ю. В.* Поэты Урала.

³ *Петрушкин А.* (Вронников А.) Чертольня — миф, который обрел плоть.

⁴ *Дзюмин Д.* «Слова, как лодки, прорастающие в лед»: о книге стихов Елены Оболишты «Эльмира и свинцовые шары».

⁵ *Русская поэтическая речь.* Челябинск : Изд-во Марины Волковой, 2016. С. 7.

⁶ *Давыдов Д. М.* Поколение vs поэтика: молодая уральская поэзия.

в 2000-е годы: Евгений Сидоров, Екатерина Симонова, Елена Баянгулова, Денис Сюкосев, Тарас Трофимов и др.

Грани поколений, как подчеркивает автор, не абсолютны, многие поэты находятся в пограничных зонах, испытывая на себе влияние противоположных тенденций.

Разумеется, предложенная модель не описывает всю уральскую поэзию и поэзию Екатеринбурга (надо уточнить, такая задача Данилой Давыдовым и не ставилась). К примеру, она не учитывает более старшее поколение, чья поэзия вовсе не утратила актуальность в 2000-е годы. Кроме того, 2000-е воспринимаются сегодня уже далеко не как единый исторический и литературный период: за 16 лет нового века произошла смена имен и художественных парадигм, в том числе в рамках молодой поэзии. Скажем, стоит обратить внимание на две работы Нины Барковской, посвященные молодежной поэзии Екатеринбурга: статью «Творчество Тараса Трофимова в контексте молодежной городской поэзии» (2008), где центральной фигурой является Тарас Трофимов (1982—2011), поэт круга Василия Чепелева, нацеленный на радикальный эксперимент и вписанный в статью в широкий литературный контекст — от Андрея Родионова до Сергея Жадана и Антона Очирова¹; и монографию «Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси» (2016), которая в одной из своих глав рассматривает недавние дебюты белорусских и уральских авторов и где от Екатеринбурга называются совсем молодые Ярослава Широкова и Дарья Крапивина, авторы менее стилистически разнообразные и менее резонирующие на уровне столиц, чем Тарас Трофимов. Понятно, что и контексты в этом исследовании рассматриваются совсем другие².

Анализ представленных литературно-критических и исследовательских работ и главным образом изучение эмпирического материала позволяют произвести поколенческую стратификацию, учитывающую в большей степени «инциационный» принцип, что позволяет широко представить литературный процесс в Екатеринбурге последних, как минимум, 30 лет.

«Поэтическое, как и историческое, поколение играет роль своего рода фильтра, который заново проверяет на достоверность автоматизированные приемы и стереотипы, причем делает это тотально — по всем временным и пространственным координатам»³. Каждое поэтическое поколение — это прежде всего общий подход к принципам миромоделирования, отражающий специфику эпохи и самосознание поколения, это набор эстетических принципов и поведенческих моделей, реализуемых поэтами как в творчестве, так и в жизни.

1. Итак, точкой отсчета для современной поэзии города, в нашем понимании, становится сознательный разрыв ряда авторов с советской поэтической традицией, поэтому первое поколение в обновленной модели — это поколение андеграунда, «маргиналы», как они обозначены в книге Анны Сидякиной. Поколение, ушедшее из поля официальной поэзии, точнее, даже не заходившее на него, тяготеющее к созданию объединений и групп по принципам взаимной приязни. Это те, кто собирался на квартире у Майи Никулиной или в «нехорошей квартире» Евгения Касимова, те, кто участвовал в деятельности Свердловского рок-клуба или входил в круг городских бардов, те, кто составил литературное объединение «Кульбит» (вторая половина 1980-х годов). Юрий Казарин, Евгений Касимов, Виктор Смирнов, Андрей Санников, Андрей Танцырев,

¹ Барковская Н. В. Творчество Т. Трофимова в контексте молодежной «городской» поэзии // Литература Урала: история и современность. Вып. 4. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 467—477.

² Барковская Н. В. От литературного быта — к поэзии: дебюты современных белорусских и уральских авторов // Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси / Н. В. Барковская, У. Ю. Верина, Л. Д. Гутрина, В. Ю. Жибуль. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. С. 278—291.

³ Губайловский В. Заметки о литературных поколениях // Арион. 2013. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2013/2/19g.html>.

Евгений Туренко, Аркадий Застырец, Илья и Евгений Кормильцевы, Александр Калужский, Сергей Нохрин, Александр Верников, Сандро Мокша и др. Время вхождения поколения «маргиналов» в литературу — конец 1980 — начало 1990-х годов. Можно говорить об опоздании официального дебюта этого поколения, что связано с изначальным нахождением поэтов в андеграунде в начале 1980-х и процессом постепенного выхода к более широкой публике (первые книги Юрия Казарина и Евгения Туренко вышли в 1991 году, Аркадия Застырца — в 1993, Андрея Санникова — в 2000 и т. д.).

Творческой стратегией поколения «маргиналов» стал ценностный и стилевой поиск, ориентация на разные поэтические традиции — от Манделштама, безусловно, ключевой фигуры для целого ряда уральских поэтов (Юрия Казарина, Игоря Сахновского, Евгения Туренко и др.), до футуризма и трансфуризма, как в случае Сандро Мокши; от метаметафористов и Виталия Кальпиди, приезжавших в город и опознававшихся здесь как свои, до концептуалистов и наивного искусства Старика Букашкина. А вот, к примеру, Илья Кормильцев был увлечен песнями Боба Дилана и в целом западной поп-культурой.

Это поколение создало принципиально новую литературную ситуацию в городе, предложив неформальные, неформализованные способы организации литературной жизни и модели творческого поведения, новые стилевые принципы. Это поколение дало таких крупных поэтов, как Андрей Санников и Юрий Казарин, таких выдающихся культурных героев, как Илья Кормильцев и Старик Букашкин. Впрочем, оценки в современной литературе всегда относительны.

2. Второе поколение, которое можно вслед за Данилой Давыдовым назвать «поздним андеграундом», а по сути, это первое постсоветское поколение, пришедшее в литературу во второй половине 1990-х и ориентированное на продолжение тех практик свободы, которые были освоены предшественниками. Специфическим для этого поколения стал пролонгированный андеграунд, в ряде случаев трансформировавшийся в маргинальность как образ жизни.

В рамках данного поколения отчетливо выделяются два условных субпоколения. Во-первых, это группа «Интернационал»: Евгений Ройзман, Юлия Крутева, Салават Фазлитдинов, Дмитрий Рябоконт, примыкавшие к ней Михаил Выходец и Роман Тягунов. Во-вторых, так называемые авторы сборника «Дорогой огород»: Борис Рыжий, Олег Дозморов, Максим Анкудинов, Юлия Новоселова, Евгения Изварина, Виталина Тхоржевская, Елена Тиновская, Альберт Зинатуллин, Антип Одов, Александр Холкин и др. Сюда же можно отнести Андрея Ильенкова, Дмитрия Шкарина, Вадима Дулепова, стоящего особняком Сергея Слепухина и др.

В творческом отношении эти поэты оказались в большей степени ориентированы на традиции Серебряного века (наличие лирического героя, музыкальность как просодическая доминанта, интерес к Александру Блоку, Владиславу Ходасевичу, Георгию Иванову и т. д.) и в целом на игровые традиции русской поэзии. Кроме того, именно здесь возрождается интерес к классике советской поэзии (вспомним любовь Олега Дозморова и Бориса Рыжего к стихам Владимира Луговского).

Эстетизация маргинальности в ряде случаев заканчивается ранним уходом из жизни. Поколение «позднего андеграунда» порождает культовых поэтов: регионального уровня — Роман Тягунов, более широкого — Борис Рыжий. При том что культовость этих поэтов, имея свои плюсы, отвлекает внимание читателя от того, что уже сделано другими представителями этого поколения. По сути, оно дало таких состоявшихся поэтов, как Олег Дозморов, Евгения Изварина, Виталина Тхоржевская и т. д.

3. Поколение «новой искренности», эпохи премии «Дебют» и фестиваля «ЛитератураРентген» (2005—2011). Первое принципиально

свободное поколение, ориентированное в том числе на традиции современной поэзии от Бродского и Пригова до авторов круга Дмитрия Кузьмина и сетевых ресурсов. Сюда относятся Василий Чепелев, Елена Сунцова, Мария Ботева, Наталья Санникова, а также целый ряд поэтов, которых курировал Василий Чепелев: Тарас Трофимов, Евгений Сидоров, Никита Иванов, Денис Сюкосев, Леля Собенина, Илья Ненко и др.

Это поколение приходит в литературу во многом благодаря специальной культуртрегерской работе и работе наставников. Так, с 2006 года Андрей Санников курирует клуб «ЛебядкинЪ», где возвращает таких авторов, как Владислав Семенцул, Артем Быков, Евгения Вотина, Мария Кротова, Екатерина Гришаева и др. Учеником Санникова называет себя и Сергей Ивкин. На поэтическую молодежь города, без сомнения, оказывают влияние Виталий Кальпиди и Юрий Казарин. В Нижнем Тагиле Евгений Туренко возглавляет студию «Ступени», а затем «Мир», тагильская поэзия — Елена Сунцова, Наталья Стародубцева (получившая в 2000 году премию «Дебют»), Алексей Сальников, Елена Михеева, Екатерина Симонова, Елена Баянгулова, Вита Корнева, Ольга Мехоношина, Руслан Комадей — становится значима для Урала и русскоязычной литературы в целом.

Так или иначе, это поколение находится в напряженном диалоге со старшими поэтами, воспринимая их мировоззренческие и эстетические принципы и одновременно отталкиваясь от них. Показательно, что ученики Санникова или Туренко оказались способны преодолеть аттракцию творческого метода учителей и, в целом следуя их наставлениям, создать собственные уникальные поэтики.

Кроме того, в рамках этого поколения складывается группа поэтов, ориентированных на устоявшиеся традиции и консервативные ценности. Это главным образом поэты, образовавшие объединение «Сибирский тракт»: Георгий Цеплаков, Арсений Ли, Алла Поспелова, Инна Домрачева. Особое положение в литературной жизни города занимают Юрий Аврех, Андрей Торопов и Полина Рублева, эстетически связанные скорее со вторым поколением в нашей модели, чем с первым, что прямо манифестируется Тороповым и ощущается в поэтике Авреха.

Думается, рано поводить итоги деятельности поколения «новой искренности», поскольку многие авторы являются активно пишущими и развивающимися.

4. Поколение безвременья или «промежутка», пришедшее в литературу в 2010-е годы, отличается еще большим стилевым и эстетическим разнообразием и ведет диалог со всеми предшествующими поколениями. «Промежуток» — это авторы антологий «Екатеринбург 20:30» и «Шепчутся и кричат», многочисленные молодежные поэты, рассредоточенные по городским клубам и тусовкам — количество таких поэтов за последние значительно выросло, так что какие-то локальные звезды могут быть вовсе не известны почитателям других локальных звезд.

В рамках этого поколения можно выделить группу поэтов, дебютировавших еще в первом десятилетии 2000-х, но до определенного времени не являвшимися в поэзии города знаковыми персонами: Александр Вавилов, Александр Костарев, Константин Комаров, Алексей Кудряков, Денис Колчин, Александра Аксенова, Артем Носков и др. Важной фигурой для большинства этих авторов стал Борис Рыжий, их творческие стратегии в целом учитывают опыт второго поколения: эстетику маргинальности (впрочем, не все поэты) и ориентированность на традиционные способы стихосложения.

На данный момент заметно проявляет себя творческая группа, сложившаяся вокруг поэта Руслана Комадея и поэта и прозаика Кирилла Азерного: Елизавета Шершнева, Александр Смирнов, Егана Джаббарова и др. — те, чьи сборники стихотворений выпускает

юридически несуществующее издательство «Полифем», чьи подборки можно увидеть на страницах журнала «Здесь», специфически продолжающего самиздатовские традиции первого поколения, те, кто считает за образец поэзию, сосредоточенную в журналах «Воздух» и «Транслит», столь важных и для третьего поколения.

Кроме того, яркими дебютантами этого периода стали Нина Александрова, Александр Смирнов, Анастасия Ваулина, Ярослава Широкова и др. — поэты стилистически разнообразные и активно развивающиеся.

Важной чертой поколения «промежутка» становится выход из сфер влияния наставников, замещение наставничества актуальными формами самопрезентации. Именно это поколение оказывается способно выигрывать слэмы всех уровней и зарабатывать на продаже книг (Александр Вавилов), участвовать и побеждать в престижных конкурсах (Александр Костарев, Константин Комаров, Нина Александрова), издавать книги уральских авторов, в том числе в Москве (Руслан Комадей). Именно это поколение сейчас наиболее заметно в городе.

Предлагаемая поколенческая стратификация для поэзии Екатеринбургa также не является всеохватной: к примеру, в ней не учитываются более старшие поколения или целый ряд авторов, которые так или иначе взаимодействовали с советской поэзией, не учитываются многочисленные молодые авторы, имеющие свою публику, как правило, далекую от литературы, и т. д. Тем не менее, данная модель очевидным образом позволяет зафиксировать эстетические и поведенческие сдвиги, произошедшие за последние 30 лет и обусловившие специфическое развитие локальной поэзии.

Екатеринбургская поэзия — сложная во всех отношениях система, во многом адаптирующая те процессы, которые происходят в Москве, Санкт-Петербурге и на широком пространстве русскоязычной поэзии. Культуротворчество здесь, как и везде, не является прерогативой лишь одного поколения, но само наличие поколений и их смена, обеспечивающая при этом недискретное развитие поэзии, свидетельствует о ее особом месте как в городе, так и, хочется думать, на общероссийской литературной карте.

2016

Поэтика трансформаций в современной поэзии Урала¹

Одной из ключевых проблем, связанных с пониманием современной уральской поэзии как единого поля, является неочевидная преемственность поколений уральских поэтов (нет ключевой фигуры учителя при наличии как минимум нескольких учителей), то есть та «преемственность», которая, при ином раскладе, могла бы стать серьезным аргументом в пользу существования литературной школы в регионе, о которой столь часто говорится в литературной критике². Тем не менее, радикального отказа от идеи преемственности на Урале не происходит, так как при всей своей культурной и художественной неоднородности поэзия региона буквально прошита различного рода связями и изобилует общностями³.

Одним из эффективных инструментов воздействия на читателя выступают, на наш взгляд, специально манифестированные поэтами Урала акты трансгрессии в отношении моделируемой или ощущаемой материальности, что обеспечивает достаточно высокий уровень объектной и субъектной трансформации в творчестве отдельных авторов. Оговорка про отдельных поэтов не случайна, поскольку творчество далеко не каждого из них отвечает нашим тезисам

¹ Впервые опубликовано: Известия Уральского университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2015. № 3 (142). С. 117—126.

² Уральская школа поэзии: взгляд из Москвы: беседа с Д. Давыдовым (ноябрь 2012 г.). URL: <http://www.litural.ru/izumrud/s-davydovym>.

³ Там же.

и догадкам, однако выбранные для исследования поэты, а также их художественные практики весьма показательны для уральской поэзии в целом и в какой-то мере значимы за пределами региона. Более того, выборка делалась таким образом, чтобы ни одно из поколений современных уральских поэтов не осталось вне поля нашего внимания, и таким, не вполне прямым, способом определяется их преемственность, а одновременно намечаются точки расхождения/отталкивания, позволяющие говорить об эволюционных процессах, идущих в уральской поэзии.

В качестве инструмента воздействия на читателя предлагаем рассматривать поэтику трансформаций и как ее активный элемент — метаморфозу. Под метаморфозой/метаморфозами понимается совокупность художественных приемов, направленных на трансформацию объектов и субъектов, превращение их в иные объекты и субъекты, а также сами процессы их перерождения, преобразования, трансмутации. Согласно В. В. Иванову, метаморфоза как философская и культурная категория тесно связана с мифологическим мышлением и магической картиной мира¹, что в нашем контексте соотносится с утверждением Даниила Давыдова о дискретном мифологическом пространстве современной уральской поэзии².

В «Новой философской энциклопедии» под редакцией В. С. Степина отмечается: «В мифологическом мышлении метаморфоза выражала всеобщую изменчивость вещей и их единство во взаимопревращениях. <...> Смысловая специфика метаморфозы заключается прежде всего в выражении неизменного через меняющееся, в передаче единого в своей основе явления через многообразие его превращающихся форм»³. Метаморфоза, таким образом, одновременно и проявление хаоса, и попытка его преодоления через постулирование константности самого процесса перерождения, превращения одного в другое. Миромоделирующий, сюжетообразующий и образформирующий потенциал метаморфоз высок, что не раз было доказано в литературе, и в частности в поэзии: от Овидия до постконструктивистов.

Насколько метаморфозы как элемент поэтики присущи именно современной уральской поэзии? Думается, настолько, насколько они характерны для всей русскоязычной словесности. Неизбежно вспоминаются Ксения Некрасова — ее «озеро с отбитыми краями» и другие «уподобления» и совмещения признаков разных предметов, или стихо-визуальные эксперименты Ры Никоновой и трансфурристов. Высокий уровень трансформированности и трансформативности различного рода элементов нередко позволяет констатировать прямую связь поэтики преобразований, построенной на метаморфозах, и авангардности в ее художественном и историко-литературном смыслах. В таком случае распространенное утверждение о «лирическом авангардизме» современной уральской поэзии вполне верифицируется, что, впрочем, вовсе не означает, что «лирический авангардизм» — прерогатива и отличительная особенность исключительно Урала.

Между тем, когда в критических дискурсах заходит речь о «лирическом авангардизме», в качестве образцов приводятся вовсе не творчество Ксении Некрасовой или Ры Никоновой, а иных поколений поэтов. Например, так называемых «старших», которые определяются как поколение уральского андеграунда, творчески сформировавшееся вне канонов советской поэзии. В контексте разговора о поэтике трансформаций принципиально важно, что зачастую в их творчестве присутствуют неомодернистские коды метареализма. Так, в энциклопедии «Уральская поэтическая школа» маркеры, связанные

¹ Иванов В. В. Метаморфозы. URL: http://enc-dic.com/enc_myth/Metamorfoz-2388.

² Там же.

³ Новая философская энциклопедия : в 4 т. М. : Мысль, 2001. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2707/МЕТАМОРФОЗА.

с метаметафоризмом/метареализмом, находим в справках о Юрии Беликове, Владиславе Дрожащих, Владимире Лаврентьеве, Виталии Кальпиди, Евгении Касимове, Юрии Казарине, Андрее Санникове, Евгении Туренко и других «старших»¹, которые были дружны с Александром Еременко, Алексеем Парщиковым, Иваном Ждановым.

Если понимать метареализм так, как определяет его Михаил Эпштейн, то есть как «реализм многих реальностей, связанных непрерывностью метаболических превращений», концепция действительности, состоящей из цепочек метаморфоз (когда «вещи перешагивают сами себя»), определяет теоретические построения метареалистов. «Метареальный образ не просто отражает одну из этих реальностей (зеркальный реализм), не просто сравнивает, уподобляет (метафоризм), не просто отсылает от одной к другой посредством намеков, иносказаний (символизм), но раскрывает их подлинную сопричастность, взаимопревращение — достоверность и неминуемость чуда»². Разумеется, подобного рода образы не являются открытием группы поэтов 1970—1980-х годов, не случайно тексты метареалистов на практике демонстрируют знакомство с поэзией Мандельштама, Заболоцкого, Пастернака, Бродского и других авторов сложных ассоциативных и метафорических рядов, однако, в отличие от предшественников, метаметафористы были принципиально нацелены на создание реальности, состоящей из непрерывного процесса преобразований, трансформации предметов и смыслов, реальной именно своими трансформациями. Система тропов, смысловых смещений была в их творчестве предельно разветвленной и порой самоценной.

Степень влияния метареалистов на уральских поэтов велика, хотя, безусловно, в каждом персональном случае она разная. Авторы, как правило, осознанно находились в точке пересечения нескольких традиций (вспоминается мощное влияние Андрея Вознесенского на поэтов пермского андеграунда), но можно сказать, что легкость, с которой метареалисты преобразовывали реальность в реальность преобразований, была на Урале запомнена, как востребованной оказалась и идея об особом ракурсе видения поэта, который возможен за счет смещения стереотипного зрения и трансформаций объектов и субъектов. «Попытка пользоваться язык в “изысканном” виде — это литература. Сочинять конструкции, где форма мастурбирует наперегонки с содержанием, — ужасно смешно и даже весело. Относиться к этому чрезмерно серьезно стоит только в том случае, если ты хочешь убить в себе ощущение реальности. Что тоже любопытно» (Виталий Кальпиди)³.

Творчество «старших» поэтов демонстрирует, как минимум, две стратегии применения метаморфоз в художественных текстах, и, по сути, определяет разные отношения к практикам метареализма.

Первая стратегия — умеренные и взвешенные трансформации объектов/субъектов, не становящиеся системой. Часто в этом случае востребованы приемы олицетворения, персонификации или, наоборот, натюрмортизации, плюс микшируются признаки живого и неживого.

На рельсах прорастает шерсть.
За горизонтом ходят пули,
как за стеной. Страница 6
— страница 7. (Перевернули.)

¹ Уральская поэтическая школа : энциклопедия / под. ред. В. Кальпиди. Челябинск, 2013.

² Эпштейн М. М. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. № 19. Философия искусства и культуры — метареализм, метабола и ризома. URL: <http://www.topos.ru/article/2553>.

³ «Язык наш свободен» // Знамя. 2006. № 12. URL: <http://magazines.russ.ru/znania/2006/12/ia9.html>.

Как бы кивающий сквозняк
свои разглядывает ногти,
не подымая глаз. Здесь так
так страшно, что позывы к рвоте.
(Андрей Санников)¹

Колодец исподлобья как труба
подзорная, где сорвана резьба,
где видишь, как, сомкнувшись,
отмерцали
два острия Господней вертикали,
и близится, как воздух из метро,
безумных взглядов полное ведро.
(Юрий Казарин)²

Метаморфоза в подобном контексте не столько значима сама по себе, сколько обслуживает общую авторскую интенцию: онтологизацию происходящего. Антропоморфические и обратные им элементы, как бы неестественные в своем симбиозе, выступают здесь как знаки тревожности, указания на дефектность бытия-в-мире, на то, что все идет не так, как должно или как ожидается. Совокупность таких знаков порой создает заведомо абсурдистскую картину:

Остругивая мыльных птиц,
Сидят подводные татары.
(У них колени, будто фары,
Но жалко, что не видно лиц.)

Полупрозрачные отары
Стоят стадами стеклотары.
Господь лежит глазами ниц
С клоками ваты из глазниц.
(Андрей Санников)³

Однако абсурд в рамках первой стратегии неустойчив и даже — это мы видим и на примере стихотворения Юрия Казарина — управляем, ибо для поэта всегда открыто движение по вертикали, в то время как предметность — функция горизонтального измерения.

Вторая стратегия «старших» — осознанно системные трансформации реальности и субъекта говорения, создание поэтики трансформаций. Яркие примеры такого рода являет творчество Виталия Кальпиди. В частности, как и у метаметафористов, пейзаж у Кальпиди не существует в виде целостной однородной картины: он распадается на отдельные фрагменты и элементы, живущие по собственной логике, лишь отчасти программируемой автором:

А за городом не лес, а картон,
а зимой из пенопласта поля,
и я знаю, что внутри соловья
механический защит патефон.

Можно и меня разобрать
или просто расколоть на куски...⁴

Особенностью такого мира становится процессуальность, возникающая за счет моторики множества элементов, своеобразного «броуновского движения» в природе. Как пишет Владимир Абашев,

¹ Санников А. Стихи // Урал. 2002. № 7. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2002/7/san.html>.

² Казарин Ю. Колодезный лед // Знамя. 2001. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/2/kazar.html>.

³ Санников А. Стихи.

⁴ Кальпиди В. Пласты. Свердловск : Ср.-Урал. кн. изд-во, 1990. С. 120.

«Кальпиди чрезвычайно динамичен в жанрово-стилевом, образно-пластическом, идейно-тематическом и даже ритмико-интонационном движении, он развивается как бы путем внезапных мутаций, резких динамических сдвигов всей художественной системы, когда происходит ее целостное (вплоть до технических приемов) обновление»¹. Специфика метаморфоз у Виталия Кальпиди представляется следующим образом: поэт «выводит предмет из его обыденной данности и дает его в медленном развертывании и многочисленных ракурсах, в сложных пространственных трансформациях, проецируя вещь в кодирующие системы мощных культурных, часто мифологических, текстов, выявляющих смысловую структуру наблюдаемого»². Кальпиди выстраивает сложнейшие ассоциативные конструкции, где всякий элемент не равен самому себе, а функционирует в рамках сразу нескольких контекстов, смещая их по отношению друг к другу.

Безусловно, трансформативная активность в творчестве уральского поэта связана с трансгрессивной направленностью постмодерна и его деконструктивистской практикой. В этом смысле Кальпиди последовательно деконструирует любую онтологию.

Предсказуемое вплоть
до кофейной ложки
впилось будущее в плоть
прошлому, как кошка.

И стекает время-кровь
из царапин жутких,
и течет, как речка Обь,
к нам по промежуткам³.

При этом процессы разрушения и созидания в рамках художественной действительности В. Кальпиди идут параллельно (распредмечивание одного объекта означает опредмечивание другого, и наоборот), выстраиваясь в цепочки метаморфоз, составляющих содержание творческого акта автора-деконструктора и автора-демиурга.

Несомненной крайностью в рамках второй стратегии является творчество Евгения Туренко, где распредмечивание достигает предела. Сошлемся на Марину Загидуллину, утверждающую, что «поэт не озабочен границей между природным и культурным, естественным и искусственным». «Исключение предметов в их конкретной онтологической вынятности из поэтического кругозора вовсе не было самоцелью или, что еще глупее предположить, художественным приемом. Правильнее думать, что мир предметов самих по себе Е. Туренко не воспринимает и в реальной жизни»⁴. Распредмеченность как состояние довольно статично, однако подобная статика — лишь фон для динамики на ином уровне, уровне субъекта говорения, который у Туренко не является целостным. Субъект говорения распадается на ряд субъектов, вступающих друг с другом в сложные отношения, среди которых имеют место взаимопревращения и трансформации. Как пишет Данила Давыдов, «метафора на метауровне становится формой тотального различания, внутренним диалогом не только субъектов, но и, особенно, различных состояний субъекта»⁵.

Диапазон между реалистической предметностью и полным исключением предметов из поля зрения (плюс расщепление этого поля

¹ *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в истории русской культуры и литературы XX века. Пермь, 2008. С. 355.

² Там же. С. 345.

³ *Кальпиди В.* Хакер. Челябинск: Галерея, 2001. С. 89.

⁴ *Загидулина М.* Застывшее бегство, или Философия соляного столпа... // Е. В. Туренко. Собр. соч. : в 2 т. Т. 1. Челябинск : Десять тысяч слов, 2012. С. 5.

⁵ *Давыдов Д.* Послесловие. Творчество Е. Туренко: поиск субъекта, поиск метода... // Е. В. Туренко. Собр. соч. : в 2 т. Т. 2. Челябинск : Десять тысяч слов, 2012. С. 245.

на субполя), зафиксированный в поэтическом опыте «старших», актуален и для последующих поколений уральских поэтов. Так, например, реалистична в деталях Евгения Изварина, допускающая нечастые, но точные метафоры:

от конца к началу путешествие с посохом либо веслом
за Камнем,
Руном,
Книгой,
чужой невестой,
собственным сном,
путешествие с арфой и ловчим соколом — звезды сквозь
ребра, каждая медленно забивает гвоздь,

Ты стоишь перед зеркалом юности, разом полон собой и пуст —
чистый лист,
кровеносный куст...¹

Метаболические образы нередко появляются в стихах Алексея Сальникова:

Девочка, девочка, город на колесах
Двигается к твоему гробу сквозь снежный дым,
Сквозь шерстяного снега кресты и розы,
Ну и другие красоты, тыгыдым-тыгыдым...²

В плане преемственности поколений показательно стихотворение «Венеция» Яниса Грантса, посвященное Андрею Санникову, в котором появляется натуралистическая метаморфоза, для стихов Грантса в целом нехарактерная:

ушла вода из венеции.
гондольеры не могут поверить.
днами каналов ходят.
переглядываются.
молчат.
карябают веслами щебенку.
смотрят на перепонки между пальцами.
вода ушла.
перепонки не торопятся уходить³.

Отдельные метафоры и метаболы встречаются в текстах Сергея Ивкина, Екатерины Гришаевой, Алексея Кудрякова, Ярославы Широковой и др. поэтов «младших» поколений.

Вторая стратегия — когда трансформации становятся системным фактором — также востребована «младшими». Довольно последовательно мотив развоплощения, сопровождаемый метареалистическими смещениями, напоминающими те, что встречаются в поэзии Виталия Кальпиди, Евгения Туренко, Андрея Санникова, реализуется в творчестве Александра Петрушкина. Так, например, «путешествие в Тагил» (сквозной сюжет стихотворений последних лет) аранжируется полилогом с небытием, участниками которого являются структуры, объективирующиеся порой в виде случайного лирического «я», готового к трансформации в «не я», в «мы», и неожиданного собеседника, могущего точно так же трансформироваться или расщепиться в Бога и ангелов, обозначающих метафизическое со-стояние на грани жизни и смерти, а также других

¹ Изварина Е. Снег нарисует птицу. URL: <http://seredina-mira.narod.ru/izvarina2014.html>.

² Сальников А. Дневник снеговика. New York : Ailuros Publishing, 2013. С. 15.

³ Грантс Я. Бумень. Кажницы. Номага. Челябинск : Изд-во Марины Волковой, 2012. С. 14.

персонажей. В такой системе расщеплений и сцеплений внутреннее, присущее сознанию, и внешнее, ему не присущее, оказываются не-дискретны, слиты в единый процесс одновременного переживания и сотворения мира:

пусть ходит бог в моих калошах
пока в аорте смерть сидит
в травинке между губ сжимая
заученный нелепый стыд

на языке холодном с нами
с миассом говорящий цвирк
под низким небом медвежачий
неповоротливый как цирк

он едет небом трехколесным
чтобы прочесть все словари
здесь ходит бог в моих калошах
и смотрит на меня внутри¹.

Внутреннее и внешнее, свет и тьма, живое и неживое взаимопревращаются, трансформируют друг друга до ситуации неразличения. Складывается ощущение, что автор специально ломает вещь, чтобы прикоснуться к небытию, но, пока он ее ломает, вещь подменяют, так что внутри бабочки оказывается человеческое мясо, а внутри щенка — дрезина, которая «гонит под урановой дугой». Небытие оказывается вновь в очень близкой перспективе, на расстоянии вытянутой руки, готовой сломать вещь, но так и не ломающей ее окончательно.

Возможно, менее трансгрессивна, но не менее показательна в контексте современной уральской поэзии поэтика Екатерины Симоновой, чьи тексты в принципе отличаются повышенной метафоричностью. Животные, растения, явления природы часто теряют здесь свое денотативное значение, вплетаясь в общий поэтический рисунок в качестве ассоциативных элементов. Так, на выходе получаются своеобразные барочные эмблемы, которыми затканы пространства стихов-гобеленов (установка на стилизации под Средневековье в книге «Время»):

с кружев замертво падают птицы, летящие налегке,
падают, разбиваясь вдребезги об лед,
серый, как рыба, выгнувшаяся во льду
с открытым ртом, крошечным пузырьком
последнего воздуха в этом чумном году...²

Тексты Симоновой нередко представляют собой разворачивающиеся, но так и не развернутые до конца метафоры, которые в финале венчает лаконичная и полная символического значения деталь:

под рукой камень становится теплым
дерево мягче точно глубокий шепот
все меняется но не вокруг а в тебе.
и ты улыбаешься во сне³.

Мифологический протезизм Екатерины Симоновой отличается от деконструктивистского протезизма Александра Петрушкина именно созидательной функциональностью, что в некотором роде опровергает тезис о тотальности жесткого деконструктивизма в творчестве современных уральских поэтов. По сути, второй стратегии — как

¹ Петрушкин А. ОТИДО. Черновики 2011—2013. Кыштым, 2013. С. 14.

² Симонова Е. Время. New York : StoSvet Press, 2012. С. 13.

³ Симонова Е. Сад со льдом. М. : Русский Гулливер, 2011. С. 26.

в ее деконструктивистском изводе, так и мифологическом — придерживаются Вадим Балабан, Руслан Комадей, Марина Чешева, Елена Баянгулова, Нина Александрова и др. «младшие» авторы.

Однако было бы неправильно сводить творчество «младших» только к тем практикам, которые они восприняли от «старших» или — через их головы — от метареалистов и поэтов сложных ассоциативных рядов. Достаточно непроясненным на сегодняшний день является вопрос о влиянии концептуализма и опыта русского авангарда на поэтов Урала. Вспомним: Ры Никонова позиционировала «уктусскую школу» как «второе пришествие концептуализма на грешную российскую землю»¹. Интересной исследовательской проблемой является воздействие «уктусской школы» и авангардистских течений на эстетику и поэтику Сандро Мокши. Целый ряд «младших» поэтов не имеет смысла воспринимать в отрыве от экспериментальных практик футуризма, обэриутов, сюрреалистов (если говорить не только о русской поэтической традиции), лианозовцев, концептуалистов «третьей волны» и постконцептуалистов: тексты Яниса Грантса, Андрея Ильенкова, Тараса Трофимова, Владислава Семенцула, Артема Быкова, Виты Корневой, Евгении Вотиной, Марии Кротовой, Александра Александрова, Георгия Звездина, Ивана Еремина и др.

Поэтика трансформаций и метаморфоз в творчестве «младших», ориентированных на отчетливо авангардистские практики, как правило, детерминирует, сводит к минимуму любые другие художественные элементы. Трансформации здесь нередко приобретают декларативный характер: «вчера у тебя на спине выросла лампочка / и не темно теперь — ходи и радуйся...»² — так начинает свой текст Вита Корнева. Абсурдизм в подобной картине мира восходит к постмодернистской концепции хаоса и меняет свою функциональность: со знака минус на знак плюс. Абсурд не требует преодоления, как у Юрия Казарина или даже у Виталия Кальпиди: он принципиально замкнут сам на себе.

За городом бы жить
летать бы над рекой
сложить бы этажи
в рюкзак одной рукой
одной ногой на том
другой ногой потом
простыть и умереть
под тоненьким зонтом.

(Мария Кротова)³

Отстраняющая ирония определяет выбор художественных средств и характер деконструктивистской активности поэтов. Деконструкция направлена не только на любое более-менее целостное восприятие действительности, но и на язык, словообразование, грамматику, синтаксис. См. почти хармсовское:

Дети маленькое зло
С козьими глазами
Зубы точат о весло
Лица козырями
По казармам сахарят
Животы с носами
Дети маленьких ребят
Кормят волосами
Подрезая небосвод
Кучерявым пальцем

¹ Никонова-Таршис А. Ры. «Уктусская школа» // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 222.

² Екатеринбург 20:30: антология. СПб. : Первый класс, 2013. С. 84.

³ Там же. С. 95.

Дети руки рвут в живот
Загибая пальцы.

(Владислав Семенцул)¹

Можно констатировать безусловно разноплановый характер трансформаций в рамках подобной поэтики: образно-сюжетный, авторско-субъектный и сугубо языковой. Кроме того, если авторы, работающие в рамках ассоциативной поэтики, даже деконструируя материальность, выстраивали цепочки метаморфоз, то авангардистски ориентированные поэты отказались от самой идеи последовательности, которая делала возможным существование цепочек, и претворили в жизнь не столько поэтику трансформаций, сколько поэтику разрывов, пропастей, зияющих нулевой семантикой:

Пронзительный смешок мешка трамвая
Отдернул лица в мартовскую слякоть.
В итоге: пусть мы разучились плакать,
От жен вставая,
По-прежнему игрушки отбираем
У младшей группы...²

В этом отношении потенциальное количество метаморфоз и трансформаций в стихотворениях молодых авторов существенно возросло, однако их функциональность поменяла значение: концепция изменчивой константности бытия, свойственная мифологическому мышлению, уступила место константной изменчивости и отсутствию любых структур, кроме случайно и потому необязательно взаимосвязанных элементов.

Впрочем, действительно жестких авангардистов даже среди молодых авторов не наблюдается, скорее, поэтам свойственны колебания: от поэтики трансформаций к поэтике разрывов и в обратную сторону. Более того, в регионе существенна и реакция на трансгрессивность и метареализма, и концептуализма в виде возвращения к практикам доавангардистского письма: Александр Вавилов, Алексей Кудряков, Денис Колчин, Константин Комаров, Александр Костарев и др., что помимо прочего актуализирует еще один поэтический слой, во многом обделенный вниманием из-за некоего промежуточного положения в литературном процессе между «старшими» и «младшими» с его предпочтительным реализмом (его представители — Олег Дозморов, Дмитрий Рябоконт, Елена Тиновская и др. авторы сборника «Дорогой огород», 1999).

Без сомнения, процессы, происходящие в поэзии региона, четко соотносятся с общероссийскими процессами и ни в коей мере не являются уникальными, однако их локализованность и локальность существенна и имеет основания складываться в традиции. Такой традицией в свете сказанного мог бы выступать «уральский магический реализм», построенный на энергии трансформаций и метаморфозах разного порядка. Не случайно в одном из интервью Андрей Санников охарактеризовал современную уральскую поэзию следующим образом: «Энергия и странности — вот две характеристики уральской поэзии. Такой бешеный сюрреализм!»³. Проблема существования «уральского магического реализма», потенциально связывающего поколения современных уральских поэтов, заключается лишь в отсутствии принципиально уральских элементов в поэзии региона.

2014

¹ Там же. С. 124—125.

² Трофимов Т. «Мне внове — богом. Зябко на душе...». Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. С. 123.

³ Небо Санникова. Уральская поэзия — это бешеный сюрреализм // АиФ—Челябинск. 2014. 10 сент.

**«На растущем выдохе неизвестно в...»
О точной и неточной поэзии¹**

Этот текст родился из весьма абстрактных размышлений над недавно вышедшей под редакцией Виталия Кальпиди и Дмитрия Кузьмина антологией до поры до времени анонимных стихотворений «Русская поэтическая речь» (РПР). Текст должен был войти во второй том РПР, но к моменту окончания сбора издателем материалов он не был написан. Текста вообще не было. Был другой текст. Можно уточнить, что этот текст родился из пустоты и от внезапно пришедшего вопроса: а кто сказал, что поэзия должна быть точной?

И действительно, кто это сказал?

Гугл первым делом выдал филологическую классику: «О лирике» Лидии Гинзбург. Лидия Яковлевна пишет о «школе поэтической точности». Что-то вроде этого: «Отличительная ее черта — предельная ответственность поэта за поэтическое слово, в силу которой должен быть осознан и взвешен малейший его смысловой оттенок». Эта школа воспитала Пушкина. И еще: «Здесь точность — еще не та предметная точность, величайшим мастером которой стал Пушкин в своей зрелой поэзии; это точность лексическая, требование абсолютной стилистической уместности каждого слова».

Поэзия — это каждое слово на своем месте. Вот что я помню с детства и что довольно часто слышу и по сей день от разных людей, в том числе поэтов.

Из недавнего учебника «Поэзия»: «Стремясь к точности и яркости выражений, поэт может создавать собственные слова, а может использовать общеупотребительные, но не так, как это делают все». И здесь точность оказывается своеобразным мерилем поэзии.

«Каждое слово без исключения может звенеть, будучи поставленным на свое место», — писал Владимир Солоухин. И эту цитату нашла с помощью поисковика. «Слова одни и те же, но в одном случае из них получается фарфор, бронза, медь, а в другом случае — сырая клеклая глина». Погодите, во-первых, я не большой любитель Солоухина, во-вторых, Солоухин хоть и про точность, но отнюдь не про поэзию — про художественное слово в целом.

Суть в том, что точность — общепризнанная черта хорошей грамотной речи. Но хорошая грамотная речь не всегда является художественной. В свою очередь, художественная речь тоже не всегда бывает грамотной — у нее другие задачи. Стало быть, поэзия и точность сопоставимы, но отнюдь не синонимичны. Что-то вроде воды и снега. Снег есть вода, но в определенном состоянии, вода есть снег, но при определенных условиях.

По факту, поэзия может быть какой угодно: водой, снегом, градом, паром, каплей, точашей камень, айсбергом, потопившим «Титаник»... Точной? Да, в каких-то своих проявлениях точной. Например, когда слова стилистически уместны и стоят на своих местах. Неточной? Кто запретит ей быть неточной? Главное, чтобы написанное имело художественное значение и воздействовало на читателя.

В свою очередь, неточности бывают разные. В теле поэтического текста они очевидно имеют определенные функции и работают на создание разнообразных эффектов.

Задумалась: кто для меня на сегодняшний день является самым точным поэтом? Наверное, Александр Кабанов, у которого, похоже, вообще нет ни одного лишнего слова: все направлены на создание яркого образа, ради которого написано стихотворение.

Помните?

Хлеб наш насущный даждь нам днесь,
Господи, постоянно хочется есть,

¹ Впервые опубликовано: Литература. 2017. № 101.

хорошо, что прячешься, и поэтому невредим —
ибо, если появишься, — мы и Тебя съедем.

Сгодились и слова молитвы, и бродская «Песня невинности, она же — опыта», и русские сказки, и нарративы, посвященные украинскому голодомору, и даже какие-то сугубо гоголевские кулинарные интонации. Но стихотворение — чисто кабановское — полностью на взводе, и, что бы поэт ни говорил, откуда бы ни собирал, сказанное — о еде и гипертрофированном чувстве голода.

Не могу вспомнить, кто конкретно (это было в соцсетях), но кто-то сравнивал кабановские стихи с шарами в кегельбане: для страйка нужна точность, чтобы все кегли моментально оказались в горизонтальном положении. Девяти из десяти — мало, не тот эффект.

Кабанов точен и остроумен, когда определяет, скажем, аккордеон как «кирпич Малевича, усеянный зрачками», человека как «храм на костях» и т. д. и т. п. Абсурдное у него всегда осмысленно и имеет эстетическую ценность:

...аккордеон напал из-за угла,
но человек успел подставить руки.

Подозреваю: если бы создателем русской поэзии был Иосиф Бродский, или поэзия развивалась бы только так, как определил Бродский, то в современной изящной словесности Кабанов был бы поэтом номер один.

Но смотрю на ту же РПР и вижу 115 анонимных, в своей массе довольно убедительных, подборок. Есть повод удостовериться в том, что даже анонимная поэзия не бывает анонимной — авторы подборок вполне узнаваемы, для меня — особенно уральские. Узнаваемы по стилю, по набору приемов, по тому, насколько они точны или неточны в своих наблюдениях, в словоупотреблении. Хорошо, пусть РПР — не количественное и не качественное мерило, но репрезентативный срез современной русскоязычной поэзии в книге представлен. К РПР можно только добавлять (что и пытаюсь сделать в этом эссе).

Это все к тому, что если мы примем поэзию Александра Кабанова за современный эталон поэтической точности, то она не окажется вершиной абстрактной пирамиды поэтического мастерства. Пирамиды нет, есть поле. Или даже поля, в случае принятия нами гипотезы о существовании не одной русскоязычной поэзии, а нескольких (поэзия — после Бродского, поэзия — после Пригова, поэзия — после Драгомощенко, поэзия — после Парщикова и т. д.). В любом случае — горизонталь, не вертикаль.

Офтальмология на грани

По прочтении РПР задалась вопросом: какая подборка мне понравилась более всего? Их более десяти. Следующий вопрос: что их объединяет? Здесь тоже нет однозначного ответа. Объединяет то, что часть из них составлена Виталием Кальпиди, другая — Дмитрием Кузьминым, то есть вкус и чутье каждого составителя. Плюс объединяет ощущение законченности речи, которая может длиться сколь угодно. И еще — и это уже исключительно мой выбор — отчетливая тенденция к визуализации.

Пыль во рту летящей птицы.
Круглый лед в зубу леща... (№ 1)¹

¹ Анонимные подборки в книге «Русская поэтическая речь» пронумерованы. В оглавлении вместо авторов приводятся номера. Даже в том случае, когда знаю или догадываюсь, кому принадлежат стихи в подборке, не буду перечить воле составителей и называть автора стихотворений.

с Волги везут льдины
одну потеряли на Самарской
она прозрачна как глыба стекла
и очень красива... (№ 34)

С этой некрасотой отошедшего ото сна,
С этими дырками в воздухе, будто в сыре,
Лес напоминает магнитофон «Весна»
Портативный Эм-двести-двенадцать-эс-четыре... (№ 51)

де-ре-вья лю-ди со-ба-ки
пти-цы гу-се-ни-цы па-у-ки
до-ма про-во-да ре-льсы
кам-ни стек-ла
мос-ты и тун-не-ли (№ 75) и т. д.

Современная культура оперирует преимущественно визуальными образами — современной поэзии не скрыться от довлеющей доминанты глаза. В чем смысл литературных визуализаций? Литература, которая использует видимое как прием, конкретно-чувственна: вы наблюдаете происходящее на внутреннем экране, вы вовлекаетесь в происходящее через то, что видите, ваши глаза каждый раз подтверждают вашу неизбывную включенность в процесс жизни. Доказывает, что вы живы, что находитесь здесь и сейчас.

Между тем, видимое информативно, эта информация в огромной мере предсказуема, ибо детерминирована законами физики, которые, в свою очередь, известны нам благодаря накопленному опыту визуальных ощущений. Видимое подчиняется законам точности: даже дальтоник не восстает против формы предмета, а близорукый — против цвета или очертания.

Поэзия, которая работает с визуальным опытом, в отличие от глаза, не имеет цели фиксировать типичное или только типичное. Поэзия, если захочет, становится дальтоником, имитирует близорукость. Более того, у современной поэзии не только два поэтовых глаза, а целое многотысячье, и еще оптика, способная на любые эффекты.

На эту не сказать чтобы оригинальную мысль в свое время навело стихотворение Андрея Санникова:

Разбитые дивизии дождей
отходят через город весь июль.
И животы торчат у тополей.
Дожди отходят на восток и юг.
Среди дождей и ты. Ты слеп. Ты дождь.
И в толпах тополей стоит она.
Ты слеп. Тебя ведут. И ты идешь.
Кругом войным-война. Войным-война.

В никакую слепоту не поверю (пусть меня убеждают, что глаза говорящего залеплены дождем), пока у тополей торчат животы и кругом войным-война.

Представим, что человек, смотрящий в бинокль, разглядывает линзы очков с диоптриями, которые смотрят через витрину в выставочное помещение, наполненное зеркалами и отражателями. Выстроенный туннель зрения ошеломляюще случаен и может в любой момент распасться в каждом из своих сочленений. Но в поэзии он как раз не случаен и никогда не самодовлеющ. Он имеет направление и направленность, которые не обязательно равны направлению и направленности зрения смотрящего.

Тот же Андрей Санников любит визуальные подробности, уж не меньше Александра Кабанова. Санниковские «Зырянские стихотворения», вышедшие недавно отдельным сборником, — непрерывный поток видимого и видимости.

Меня родили в доме из бетона,
меня везли в коляске из клеенки,
меня кормили сахаром и воблой,
меня носили в небо на плечах.
В три года я увидел мотороллер,
в четыре года я увидел мертвых,
мне непрерывно снятся эти сны —
мне непрерывно снятся непрерывно
вокруг домов изрытая земля,
вокруг домов заброшенная стройка,
а под землей качается вода.

Визуализации в приведенном тексте сначала предметные и точные, затем поэт переносит нас в пространство сна, но и здесь точность не покидает его, однако только затем, чтобы в финале дать искажение, породить рябь по поверхности смысла. Мы видим: вода качается под землей, под домами. Там, где ее не должно быть и где она качаться не может. Сон только внешне объясняет происходящее, как внешне его объясняет и факт рождения и долгого проживания Санникова в Березниках, городе, под которым находится множество пустот, образованных промышленной деятельностью, городе, уходящем под землю, в провалы. Качающаяся под землей вода — символ смерти и рождения одновременно.

Хорошая поэзия, как и хорошая фотография, даже при точной фиксации видимого — отнюдь не про визуальность. Иногда она — про визионерство.

Пойдем далее. Подумалось следующее: когда читаешь стихи Александра Кабанова, ничего случайного видеть нам не дано. Зрение стихотворения очень избирательно. Избирательность определяет точность (подлежащими в этом предложении выступают по очереди оба существительных).

Поэту не обязательно отступать от точности изображения, все равно он говорит что-то свое, особенное. Важна не только специфика фиксации, но и специфика направленности взгляда. Те предметы, детали, которые оказываются замеченными, выхватываются из окружающего хаоса жизни, внезапно и целенаправленно обретают смысл.

Вот, например, Анна Цветкова, еще один поэт, в творчестве которого сильна визуальная составляющая, при этом совсем не похожий ни на Кабанова, ни на Санникова.

осенний свет обходит комнату неслышно
тень от дождя мерцает на полу
мы только на минутку вышли
прохладным воздухом вздохнуть

Кажется, что перед нами ахматовские ясность, детальность, психологизм. Но у Ахматовой лирическая героиня, как правило, принадлежит описываемому локусу — дом это, парк или улица. Иначе зачем бы его вообще описывать? Так моделируется замкнутое, субъективное пространство ощущаемого.

У Цветковой стихи даже в большей степени наполнены ощущениями: они только о них. Но через три катрена героиня обязательно должна вернуться в покинутую ранее комнату — такое классическое возвращение после обретения чего-либо нового, получения знания о себе и мире.

потом стоим и курим у подъезда
и не хватает слов на то что есть дождем
взлетает птица с козырька железного
ты улыбаешься и говоришь — пойдем

Тема возвращения — основная в сборнике «Тихие слова» (New York, Ailuros Publishing, 2016), откуда и беру примеры. Поэт нетривиально сочетает пейзажи и интерьеры, никогда не давая целостного описания увиденного снаружи или в помещении. Логика взгляда здесь непредсказуема и похожа на то, как фонарь выхватывает отдельные детали из темноты. Да еще и яркость не всегда одинаковая: то фонарь светит, как ошалевший, то садятся батарейки.

найдешь все прежние предметы и герань
на подоконнике живую
прозрачной занавески край
что с этой стороны — в другую

Героиня стихотворения вернулась в комнату, но среди всех предметов интерьера здесь оказываются значимы только герань как символ обжитости пространства и окно, которое обещает еще одно путешествие, за край.

Анна Цветкова очень точна в изображении деталей, но фокус ее зрения не просто избирателен, но изобретателен, хотя и внешне случаен. К примеру, зачем нам нужно видеть, что козырек, с которого взлетела птица, железный? Или что обои в комнате — коричневые, а дым от сигареты — серый («засну на ночь потом проснусь и вспомню...»)? И в этом отношении поэзия Анны Цветковой отнюдь не точная поэзия. Но разве от этого она перестает быть прелестной?

Человек и его тень

Читая стихотворения Анны Цветковой, подумала и об ином. О точности или неточности ощущений и состояний, которые передаются/моделируются поэтическим текстом. Если передаются, то через лирического героя или порождающее сознание, критерием оценки здесь является правдоподобность, узнаваемость. Если моделируются, то непосредственно воздействуя на воспринимающего, критерий оценки — наличие или отсутствие катарсиса. Одно нередко связано с другим, но существует и по отдельности.

Кабанов, скажем, всегда предельно точен в передаче чувственной экзистенции героя и не упустит возможности вынуть из читателя всю душу. Или вот еще пример — № 99 из антологии РПР, очень ударный:

Надо ли grindить весь этот сброд: холуев, алкашей, задротов,
истошась, как вечер в тень, выпадая в слепой азот,
прокачав, как отвальный шлак, человеческую породу,
ускользая в вокзальный дым, асептический креозот
и на щебень осев золой; пахнет шпалами, мчится гибель.
В тот же миг у меня внутри кто-то резко рванул стоп-кран —
и случился всеобщий вайп под названием самовыпил.
И, подтаяв, крошится лед под ногами в такую рань.

Кроме зубодробительного ряда новых слов и просторечной лексики в тексте есть и другое: узнаваемое состояние отчаяния — о таком писали многие поэты в диапазоне от Маяковского до Полозковой, о таком довольно часто пишет романтически настроенная молодежь, хотя мало кто способен продемонстрировать релевантный теме уровень владения словом (браво, № 99!).

Невольно задумаешься, а насколько отчаянье — состояние поэтическое? Судя по русской поэзии, очень даже поэтическое. Интонация надрыва в тексте работает безупречно эффективно, как звук пилюры, сопровождаемый звуком падения отпиленной части бревна. Она порождает отклики у читателей, даже не настроенных на сострадание.

Другой вопрос: кому сострадать, когда читаешь подобное стихотворение? Только наивный читатель готов сострадать поэту, которого с разной степенью основательности соотносит с лирическим героем. Боюсь, что правильный ответ в данном случае: себе самому, так или иначе соотносящему предлагаемый опыт с собственным, самым негативным.

Впрочем, речь сейчас не о том. Поэзия точных состояний и ощущений, когда новыми или не очень новыми словами говорится о том, что давно названо и многократно описано, не исключает шедевров, но, чем более зрелое мировоззрение у читателя, тем больше хочется не только и не столько новых слов. Лучше наоборот: пусть слова будут самыми обычными, но за ними откроется что-то новое, неизведанное.

Так вот, поэзия Анны Цветковой, по моим представлениям, близка к неизведанному, хотя предметный мир здесь — даже в своей подчеркнутой унылости — вполне обыденный, а интонация однообразная — элегическая:

как антоновкой пахнет теперь под дождем быстрокрылым
сливой синей тяжелой — и кажется сном
потому что когда-то уже все это было
точно так же в рубашке стояла перед окном <...>

повторить всю листву и горящие окна чужие
ряд ночных фонарей серость после дождя
нежность тихую — потому что живые
и шиповника ягоды кровью багровой горят

О чем это стихотворение? Что в нем доминирует? Дежавю и ностальгия? Тихая нежность? Тревога? В том-то и дело, что единой смысловой доминанты не обнаруживается, но и поэтической неудачи в связи с ее отсутствием — тоже. Стихотворение приобщает к тихой и одновременно тревожащей печали, для которой не придумано одного точного слова или образа. Не то чтобы состояние, в которое погружена и погружает Цветкова, совсем новое, никем не зафиксированное, но важны нюансы. Важны сами по себе.

Стихи, которые строятся исключительно на нюансах, — это такие сложные квесты: бродишь, бродишь по запутанным помещениям, выходишь на улицу, вновь перемещаешься в помещения, что-то ищешь, что-то открываешь, чем-то жертвуешь, от чего-то получаешь удовольствие. Мучительно сладкий процесс.

Поэзия нюансов, далекая от риторики и напора, часто кажется не такой убедительной, как поэзия точных и однозначных состояний. Но лишь на первый взгляд. Как явление она далеко не нова. Где-то в ее пространстве работают Михаил Айзенберг и Ольга Седакова. Где-то здесь же уже давно соседствуют и мирно уживаются неагрессивные традиционалисты и напавшие новаторы. Да и пафосные — заглядывают. Страшно сказать: лучший Пригов — про нюансы.

Такие стихи требуют готовности воспринимать малейшие движения смысла и способности к переживанию. Они делают неочевидное заметным, невыразимое — более ясным.

Это не та поэзия, которая переворачивает айсберг, чтобы обнаружить его скрытую часть, но та, которая по некоторым признакам на вершине предвидит его подводное содержание.

В современной поэзии, кажется, заметен крен именно в сторону поэзии нюанса — мастеров нюанса немало среди молодых поэтов.

Приведу два примера. Екатерина Перченкова, лауреат премии «Белла» за 2016 год:

водой и ветром выкрошен и вытерт,
раскроен по линейке и ножу,
стоит прямой и тихий город питер,
а я внизу, под питером, лежу.

а наверху, за облаком, мешая
стекло, и свет, и площадь, и пустырь,
болтается смешной воздушный шарик,
бескрылый бессловесный поводырь.
глядится в замороженные лужи,
качается от крыши и до крыши
и голосом дурацким шепчет вниз:
живи — такой, что никому не нужен;
кричи — такой, что никому не слышен,
как из себя наружу ни светись.

Екатерина Перченкова — поэт довольно точный: в стихотворении даны конкретные пространственные координаты, задана зеркальная вертикаль земля/небо, моделируется узнаваемое состояние безнадёги. Куда еще точнее? Но почему тогда бессловесный воздушный шарик вдруг выдает «дурацким голосом» чуть ли не классическую программу экзистенциализма?

И как замечательно смотрится и ощущается нарушение грамматического строя речи в финале.

Практически незаметный, но тем и ценный нюанс заключается в том, что сознание, порождающее речь, в стихотворении одно, а субъектов, то бишь его носителей, два: «я», которое «лежит под Питером», и шарик за облаком, символизирующий душу (душу умершего, но живого). Читателю предлагается пережить состояние раздвоенности, сопровождающееся ощущением предельной замкнутости пространства (под землей «прямого и тихого» Питера и над землей, зеркалящейся в замороженных лужах).

Или кто-то думал, что стихотворение действительно простое?

Поэзия нюансов может вообще не вызывать ярких эмоций. Важны в ней не эмоции, а движения души или особый строй мысли.

Еще один пример — стихи Екатерины Симоновой. Привожу текст из подборки в «Урале» (2016, № 12):

вот так вот и оживает то, что, казалось, давно ушло:
неузнаваемый воздух, голая линия деревьев на горизонте,
как птичий след на снегу, немного крови,
железнодорожный стук в отдаленье, водонапорная башня,
ржавые потеки на стенах, холод, названный движением,
потерей, тоской по утраченному:

несмотря на то, что тень не равна человеку,
человек равен своей тени.

Стихотворение про память, ностальгию, про след, оставленный в жизни, но ведь не только. Каждый образ — дополнительный нюанс в общей картине мира. Почему воздух неузнаваемый? Почему линия деревьев голая? Откуда кровь на снегу? Зачем она вообще? Почему холод назван движением и еще потерей? Каждый образ у Екатерины Симоновой неочевиден, вне контекста стихотворения неточен и странен, каждый образ — неожиданность.

Это тоже неточная поэзия, но собранные вместе неточности порождают ощущение очень точно и правильно выстроенной поэтической речи. А подчеркнуто скучная интонация оттеняет нетривиальность сказанного.

Может сложиться впечатление, что поэзия нюансов — дело женское. Или что она предполагает прямое лирическое высказывание. Снова обратимся к РПР, беру навскидку — подборка № 50. Явно мужская. Стихотворение, не предполагающее «я»-повествования.

Она не может поменять свое очертание
и остается на месте,
словно капля или оледеневшие деревья;

она встречает молодых
тюленей, указывая им черными крыльями
направление и силу ветра;

стучит прохладным клювом,
становится красивой, как замерзшая рябь
декабрьской лужи.

Неточность как точность

Обращаясь к РПР, остановлю ваше внимание на одном слипшемся фрагменте реальности.

ивот, поканеначалось, хотяиначалось,
хотязакончилосьдавно, едвалистартовал,
тыгенки, генки, адлянихнесуществуетось
дивана и других осей. лишьвэтомтыиправ.
притомважнанеправота,
апростонекийбред,
чтомирспасетнекрасота,
чтосекс — подобиекрота,
чтопроникаетонтуда,
куданеможетсвет. (№ 51)

Как будто у автора не нашлось желанья или денег заменить клавиатуру со сломанной клавишей пробела.

А ведь то же самое, но с пробелами, читается как вполне состоявшее стихотворение, со смыслом. Без пробелов — смысловые ряды смыкаются, сквозь текст надо продираться, ход времени замедляется, появляется тревога, нарастающая вплоть до яростно прорывающегося света. После такого обещания света — только свет чистого листа. Мне кажется, зря поставлена точка в финале. Она подтверждает сказанное, в то время как ее отсутствие могло бы опровергнуть.

Надо ли акцентировать, что «сломанная клавиша» — очевидное прегрешение против точности грамматической? Тогда другой вопрос: кому от этого прегрешения стало плохо? Явно не читателю.

Последнее время довольно часто вспоминаю стихотворение про «саму-ону» Марии Степановой. Загадочная «сама-она», разумеется, эвфемизм. Денотат здесь размыт, референция неопределенная, неточная. «Сама-она» могла бы восприниматься исключительно как рожденный на наших глазах конструкт, если бы интуитивно не ощущалась ее реальность, телесность. Понятно, что Степанова задействовала мощный архетип матери. Тут же считаются жизнь, власть, почти соловьевская София — все, что угодно. Созданная из просторечного лексического материала, склоняемая в условиях потенциальной несклоняемости, «сама-она» за счет специфического графического написания превратилась в философему, в силу своей самодостаточности универсальную. Разве это не удача?

Приведенные примеры — абсолютно случайные — можно найти любые другие в любом количестве. Но, в итоге, хотелось бы напомнить о значимости формального поиска, нарушения конвенций в современной поэзии. В разговоре о точности и неточности они тоже имеют свой функционал.

Формальная неконвенциональность того или иного поэтического высказывания до сих пор — или это мое заблуждение? — априорно ставит под сомнение его смысловую наполненность и некую онтологическую состоятельность. Не всегда за отступлением от правил заметно мерцание смыслов и биение пульса жизни. Это как идти по узкой сколькой дорожке — есть вероятность, вы соскользнете в пустоту, куда-то под наст и снег, а есть — что попадете на очищенный ото льда тротуар. Просто тротуар в такой ситуации — более неожиданный вариант. Тротуар — либо счастливая случайность,

либо мастерство обрести почву под ногами даже там, где она не предполагается.

Скажу больше: по моим ощущениям, современное по всем хронологическим параметрам стихотворение без малейших отступлений от конвенций выглядит как анахронизм. Например, ровные заглавные буквы в начале каждой строки выдают либо наивность автора, либо его снобизм, жизнь в строгой традиции (которой на самом деле нет).

Нарушения правил стихотворчества, заметьте, все еще ощутимых и значимых, и правил языка, как мы знаем, нормированного и кодифицированного, кажется, уже не поддаются классификации. Их много и они разнообразны.

Еще одно стихотворение из РПР:

медленной дрожью хранящихся чисел
выходят по скалам задержанные приливом
руки смешав с травой чей брошенный дом
радиотелескоп ожидает молнию тишины
места внутри отдыха окон шага
тяжестью лимонов своих углов
поперек кости кружной дорогой
на растущем выходе неизвестно в (№ 96).

И стихотворение из сборника Артема Быкова «Краткий курс крови» (2016):

был и ходил во вред:
мне преподобных не
берега нет, но берёг
воду от мокрых ног
многих, почти паук
из пластилина рук
море, лица овал
Целился
Целовал.

Для поэтических текстов без знаков препинания, как правило, актуальна проблема смысловой сборки. Структура не выстроена, нет жестких конструкций, ячеек для смыслов в общей соте стихотворения. Смыслы подвижны и зависят от конкретной интерпретации конкретного читателя. Количество интерпретаций не ограничено даже в случае, если один читатель много раз обращается к тексту. Смысловые приращения зачастую носят сугубо индивидуальный характер.

Притом что тексты с правильной и точной структурой никто не лишает смысловой мобильности, их также можно каждый раз читать по-разному. Однако варианты сборки здесь ограничены — за вас практически все решили, все вчитали.

В случае отсутствия в тексте жестких границ неизбежно возникает вопрос: что же служит в качестве связки, образующей пространство стихотворения? Формальные вещи: ритм, метр, рифмы? А если они отсутствуют? То все, перед нами не поэзия, как утверждает, например, Алексей Арнольдович Пурин?

№ 96 — не поэт? Артем Быков — не поэт?

Но давайте еще раз посмотрим тексты. Точности высказывания здесь нет. И точности грамматической нет. И точности стихотворческой нет. Как же все это далеко это от той же кабановской поэтики. И все-таки вижу в приведенных стихотворениях связанность и единство, достигаемые за счет интонации, модальности и энергии высказывания. Именно эти компоненты воспринимаются читающим в первую очередь и убеждают, что перед нами поэзия.

Какие бы радикальные приемы ни использовал автор, как бы ни упражнялся в словообразовании, ни ломал грамматику, синтаксис, в конечном счете, поверка происходит именно в области воздействия/невоздействия текста.

Воздействовать чем угодно, хоть пустотами, как это делает Андрей Черкасов.

знакомое
и воспроизведенное

владельцу знаков
мебель руководителя
ступень полотна
полотенца из в
влажное подметание
страх высоты

рабочему знаков
вэ во ву
зениезна

Паузы и пустоты разрежают непредсказуемую образность стиха (автоматическое письмо, заумный язык). Они позволяют легко воспринимать тексты, которые в любом ином случае легко восприниматься не должны. Поэзия Андрея Черкасова вовсе не «легче, чем кажется» (таково название первого сборника стихотворений поэта), но она кажется легче, чем является на самом деле. Паузы входят в стихотворную материю, сами становятся ее тканью. Черкасов пишет тексты в том числе и паузами, намеренно чередуя образы и пустоты, словно бы необходимые для осознания этих образов.

Его пустоты онтологичны. Именно из них появляются обрывки фраз, смыслы, сюжеты, в своей случайной совокупности и составляющие художественный континуум стихотворения. Блэкаут-поэзия, которой в последнее время увлекся Андрей Черкасов — это когда уже существующий текст (газеты, объявления и т. п.) плотно шрихуется маркером, остаются лишь некоторые слова и фразы — не в меньшей степени апология пустоты, чем отбивки строк, выполненные без какой-либо заданной последовательности.

«Сломанные клавиши», пустоты, нарушения грамматики, отступления от конвенций поэтической речи — лишь незначительная часть формальных отступлений от точности — скорее представления о ней. Эти приемы имеют свои специальные номинации, они классифицированы и описаны литературоведами и лингвистами. И если бы я взялась писать этот текст на научном языке, то не избежала бы использования специальной терминологии. Между тем, несмотря на мощный описательный потенциал науки, нигде не денешь стойкое ощущение, что сегодня названы далеко не все приемы, которые использует современная поэзия, она перекреативит всех.

И еще. Иногда слышишь, что формальные приемы в поэзии — удел молодежи или поэтов, не желающих долго и упорно идти к вершине мастерства. Но случается, что взрослому и начитанному человеку однажды надоедает гладкопись и однообразная точность традиционной поэзии. Как же тогда быть?

Собственно, все сказанное здесь про точную и неточную поэзию прошу не воспринимать как нечто новое или выдаваемое за новое — многое было проговорено авторами более достойными. Я, скорее, скомпилировала разрозненные соображения, начав с антологии РПР, а затем обратилась к тем поэтам и тем текстам, писать о которых было сплошным удовольствием.

И, да, конечно, я отнюдь не отказываю в блестящем будущем точной поэзии. Или той, которую посчитала точной. Но, между нами, не пошутила ли я с Кабановым?

2017

Часть 2. «Сорок зверей у него внутри, сорок зверей...» Статьи

Виталий Кальпиди. Внутри соловья¹

Роль природных составляющих и пейзажей в поэзии Виталия Кальпиди еще с первых его книг «Пласты» (Свердловск, 1990) и «Аутсайдеры-2» (Пермь, 1990) существенна. Притом нельзя сказать, что критики и исследователи уделяли какое-либо внимание именно им (возможно, потому что о Виталии Кальпиди не так много написано), хотя попытки разговора о ландшафтах и специфике изображения природы, без сомнения, велись. Можно вспомнить фундаментальную работу Владимира Абашева, посвященную репрезентациям Перми в текстах Виталия Кальпиди², или анализ стихотворения «Летний вечер», сделанный Аркадием Бурштейном, в котором обозначается «изменчивость», протеистичность Природы у Кальпиди как ее категориальный признак³. Пейзажи не то чтобы оставались вне зоны исследований (Бурштейн замечает и «слой деревьев, слой кустов, слой травы, слой змей, слой воды»), однако доселе не выделялись как элемент поэтики, имеющий прямое отношение к пониманию специфики миромоделирования уральского автора и влияющий на жанрообразовательные процессы в его лирике.

Если проанализировать массив произведений Виталия Кальпиди, несложно заметить, что пейзажи не делятся здесь на городские и условно природные (лесные, полевые и т. д.). Природность в том смысле, в каком она предполагает отсутствие или вытеснение на второй план урбанистических реалий, как правило, важна для Кальпиди даже в стихотворениях с преимущественно городским антуражем.

Несколько лестничных клеток его отделяет от
летнего августейшества тополевых седин;
пока он шлифует перила, потрескивают под
кедами мертвые бабочки, бычки и их никотин —
это Сережа Набоков, решивший еще с утра
выгул себе устроить по кривоколенной Перми...⁴

¹ Подготовлено в соавторстве с Р. М. Комадеем и впервые опубликовано: Филологический класс. 2014. № 3 (37). С. 106—109.

² Абашев В. В. Пермь как текст. Пермь в истории русской культуры и литературы XX века. Пермь, 2008.

³ Бурштейн А. Прощальный взгляд на летний вечер (медитация над стихотворением «Летний Вечер» из книги стихов «Ресницы» поэта Виталия Кальпиди) // А. Бурштейн. Реальность Мифа : избранные эссе. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2015. С. 205—211.

⁴ Кальпиди В. Стихотворения. Пермь : Арабеск, 1993. С. 89.

Не исключение — тексты, написанные под явным влиянием эстетики метаметафористов (вспомним стихотворения Алексея Парщикова или Александра Еременко), принципиально не дифференцирующие живое и неживое, совмещающие их признаки в рамках одного объекта изображения или группы:

А за городом не лес, а картон,
а зимой из пенопласта поля,
и я знаю, что внутри соловья
механический защит патефон.

Можно и меня разобрать
или просто расколоть на куски,
и получится компьютер тоски
и еще, что не умею назвать¹.

Однако текстов, решительно овеществляющих природные явления, как это представлено в приведенном примере, у Виталия Кальпиди не так уж и много, скорее, для его поэзии характерна двунаправленность: живое овеществляется, вещественное приобретает признаки живого, и в этом контексте все более востребованной становится сама категория природы.

Как и у метаметафористов, у Кальпиди пейзаж не существует в виде целостной однородной картины: он распадается на отдельные фрагменты и элементы, значимые сами по себе, живущие по собственной логике, программируемой автором. Спецификой такого пейзажа становится процессуальность, возникающая за счет моторики множества элементов, своеобразного «броуновского движения» в природе. Отсюда, например, чрезвычайная населенность пейзажей насекомыми: «внимание к пчелам, осам, шмелям — личный бзик автора»² и птицами, являющими квинтэссенцию подобного хаотического динамизма.

Летали бабочки и воздух фальцевали с ленивой силой дыма
серной спички.

Похожие на сдвоенные гребешки цесарок,
филателией кругосветных марок
летали бабочки — сокурсницы наркозных, летальных, злющих
бабочек больничных...

Распределили клювы птицы, и гриф, обваренный с макушки и до
шеи, сидел над вавилонством муравейни...

(«Вольные ассоциации на тему “Луг”»)³.

Кальпиди пестует любые проявления динамики. Напомним, в его текстах сад обнажает разноцветные десна («Сад», 1981), земля дышит жабрами («Пейзаж с городом», 1983), кузнечик имитирует ткацкий станок («Летние фрагменты», 1985), вилообразный дракон разбивается над Уральским хребтом на тысячи каркнувших птиц («Кое-что о птицах», 1987), сидящие в мухах пилоты пикируют («Подружка Хлестаков», 1992), осенняя земля шипит тлетворной зеленью травы («Сентябрь», 1994) и т. д.

И все-таки, несмотря на разнородность и разнонаправленность предметов и существ, в пространстве текста они обретают общий знаменатель, определяемый замыслом автора. Увиденные и зафиксированные словно бы одновременно, они могут реализовывать определенные функции в тексте.

Например, в тех случаях, когда среди составляющих пейзажа доминируют природные явления и это доминирование для художественного целого является определяющим, то возникают предпосылки

¹ Кальпиди В. Пласты. Свердловск : Ср.-Урал. кн. изд-во, 1990. С. 120.

² Кальпиди В. Мерцание. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1995. С. 18.

³ Кальпиди В. Пласты. С. 127.

для актуализации жанрообразовательной функции природных компонентов, а потому возможно говорить о востребованности в творчестве Виталия Кальпиди пасторальных жанров, эклоги: см. «Игра в камешки на берегу реки», «Вольные ассоциации на тему “Луг”», «Дьявол возле забора играет с цыплятами и воробьями...», «Нелюди, рыбы, травы и цветы...», «Девушка в лесу (стихи для Анны)», «Печаль природы тратится на то...», «Последний свой вечер беспечно...», «Я смотрел на жизнь через дырку в башке дрозда...» и др.

Стоит заметить, что эклога как таковая вряд ли была заимствована уральским автором напрямую из античной поэзии, хотя сомневаться в его осведомленности о классических образцах не приходится (свидетельство тому — стилизации под античность, например, «Ахейская сказка»). Эклогические фрагменты выстраиваются в поэзии Виталия Кальпиди скорее под влиянием других источников: опыта поэтов XVIII века или, например, поэзии Осипа Мандельштама (и его «Tristia»), от которой Кальпиди усиленно отрешивается, но подобное отрешивание зачастую означает лишь наличие притяжения. Это притяжение может быть манифестировано в художественном тексте через посвящение («Где-то нигер в Гарлеме лежит...»), пастиш («Я научил щенка сосать мизинец...»), метрику («Пейзаж с городом»), лексику и ассоциативные ряды и т. д. Именно от Мандельштама — внимание уральского поэта к насекомым: не только шмелям, но и, например, стрекозам («мальчишка ломает стрекоз об коленку, / чтоб в чашечку этой коленки стекло / стекло, образуя фальшивую пенку...»¹); а также птицам («франные пары ласточек и ВВС стрекоз» из стихотворения про Сережу Набокова). Однако ласточки и стрекозы у Кальпиди не вырастают до значения символов, как в поэзии Мандельштама, оставаясь лишь знаками природы, с которыми автор делает все, что ему вздумается.

Другой источник влияния, через который могли быть заимствованы элементы пасторальной поэзии, не менее очевиден: натурфилософская лирика Николая Заболоцкого, синтезирующая разнообразные классические традиции, в том числе античные. Например, Галина Ермоленко усматривает связь поэм Заболоцкого и «Георгик» Вергилия². Думается, Николай Заболоцкий изучал и эклогическую поэзию, по крайней мере, его поэмы, связанные с животными, весьма утопичны (чаяния наступления рая на земле). Они же находят отголоски в поэзии Виталия Кальпиди (при всей ее постмодернистской неоднозначности):

Смотри, дружок, скорей смотри сюда:
жизнь — это ласка, т. е. не борьба,
а прижимание детей, травы, и кошек,
и девушек то к шее, то к плечу...
Лечись, дружок, покуда я лечу,
как насекомый ангел летних мошек³.

Как известно, внимание Заболоцкого к миру природы вовсе не было восторженным и сопровождалось осмыслением ее как «вековой давилки». И если в его поэзии наличествовали признаки эклоги, то само представление о «давилке» значительно трансформировало ее, лишая семантического ядра (идиллии) и, по сути, превращая в антиэклогу. Кальпиди, с одной стороны, разделяет угол зрения Заболоцкого, изображая природу и смерть в их прямой взаимосвязи, с другой — значительно снижает экзистенциальный пафос переживания смерти, порой даже иронизируя:

¹ Кальпиди В. Хакер. Оды и стихи. Челябинск : Галерея, 2001. С. 39.

² Ермоленко Г. Н. Поэмы Н. Заболоцкого 1920—1930-х годов и древнеримская философская поэзия // «Странная» поэзия и «странная» проза : филолог. сб., посв. 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3. М., 2003. С. 129—137.

³ Кальпиди В. Ресницы. Челябинск : Автограф, 1997. С. 66.

Советский Союз. Облака.
Кроты укрепляют метро.
Мерцают цикады ЦК
и бабочки Политбюро.

И мертвая ласточка спит
живому хорьку на обед,
от страха она запищит,
проснувшись, когда ее нет¹.

В творчестве Виталия Кальпиди, таким образом, нет ни специфической идиллической составляющей «Tristia» (при всей востребованности мандельштамовских образов), ни тотального трагического мироощущения Николая Заболоцкого. Эклогические стихотворения и фрагменты уральского автора сочетают пасторальность и драматизм, манифестация которого в тексте возможна за счет присутствия человека, способного осмыслять вызовы природы или просто реагировать на них:

Влажнеют камни, стелется песок,
прозрачный лоб вот-вот наморщат воды,
лишь только ветер прислонит висок
к слюне долгоиграющей природы.

О маловероятный человек,
все валится к тебе в твои объятия,
покуда соль стекает из-под век,
кристаллизуясь медленно в проклятье².

Отметим, что подобная проблематизация отношений природы и человека в принципе характерна для современной поэзии (эклоги Иосифа Бродского³, Глеба Горбовского, Леонида Губанова, Тимура Кибирова⁴ и т. д.), однако у уральского автора есть своя специфика.

В частности, Виталий Кальпиди нередко вводит в пространство своих пейзажей фигуры влюбленных или возлюбленной, что в формальном отношении существенно приближает эти тексты к классическим образцам (от античности до Богдановича и Сумарокова), но ни в коем случае не делает их стилизациями (как у Тимура Кибирова). В эклогические декорации вторгается все тот же драматизм:

Шум счастья плющит перепонки,
и слух взбивается, как масло,
и сердце нашего ребенка
стучится быстро и напрасно

в твой маленький живот с улиткой
недорисованного уха,
т. к. рождение — улика...
а иногда начало слуха⁵.

Кроме того, текстам Кальпиди присуща плотная телесность, как, например, подчеркивает Аркадий Бурштейн, принципиально не раз-

¹ Кальпиди В. Контрафакт. Книга стихов и поэтических римейков. М. : АРГО-РИСК ; Книжное обозрение, 2010. С. 57.

² Кальпиди В. Ресницы. С. 41.

³ Глебович Т. А. Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005.

⁴ Балашова Е. А. Идиллия в современной русской поэзии: к проблеме внутренней меры жанра // Вестн. ТвГУ. Сер. «Филология». 2011. Вып. 3. С. 69—74.

⁵ Кальпиди В. Хакер. С. 47.

водящий при анализе «Летнего вечера» Природу и Женщину¹. Телесность сопровождается эротизмом (описание прелюдий и половых актов) и картинами трансформации/разложения живого, что также заметно нивелирует утопический/идиллический потенциал экологии. В этом отношении имеет смысл привести слова Владимира Абашева: «Кальпиди чрезвычайно динамичен в жанрово-стилевым, образно-пластическом, идейно-тематическом и даже ритмико-интонационном движении, он развивается как бы путем внезапных мутаций, резких динамических сдвигов всей художественной системы, когда происходит ее целостное (вплоть до технических приемов) обновление»². Именно так он и работает с жанрообразовательными моделями, и эклога здесь не исключение.

Телесность — это, кроме всего прочего, один из знаков особого отношения Кальпиди со словом. В частности, в его поэзии природные компоненты даже в том случае, когда не складываются в целостные пейзажи, имеют определенную функцию, напрямую связанную с протеизмом изображаемой им природы, ее способностью к метаморфозам. Снова процитируем Владимира Абашева: Виталий Кальпиди «выводит предмет из его обыденной данности и дает его в медленном разворачивании и многочисленных ракурсах, в сложных пространственных трансформациях, проецируя вещь в кодирующие системы мощных культурных, часто мифологических, текстов, выявляющих смысловую структуру наблюдаемого»³. Виталий Кальпиди, подобно Николаю Заболоцкому и еще одному значимому для него поэту Борису Пастернаку, выстраивает сложнейшие ассоциативные конструкции, где всякий элемент не равен самому себе, а функционирует как символ или знак, указывающий на существование иных контекстов. Впрочем, трансформативная активность в творчестве уральского поэта гораздо выше, чем у названных авторов, она связана с трансгрессивной направленностью постмодерна, его деконструктивистской интенцией. В этом смысле и телесность, и природность максимально заостряются: Кальпиди деконструирует любую реальность, покушаясь на ее онтологию.

Предсказуемое вплоть
до кофейной ложки
впилося будущее в плоть
прошлому, как кошка.

И стекает время-кровь
из царапин жутких,
и течет, как речка Обь,
к нам по промежуткам⁴.

Нечто подобное в современной поэзии делали и концептуалисты, и куртуазные маньеристы, доводящие порой картины нанесения ущерба телу до гротеска. Однако говорить о тотальной деконструкции в творчестве уральского поэта было бы ошибочно. Процессы разрушения и созидания идут здесь параллельно, составляя специфику метаморфоз, на которых строится поэтика Кальпиди.

Таким образом, категория природы, столь важная в лирике Виталия Кальпиди, характеризуется через следующие составляющие: трансформативность материи при всей ее предметной и животной насыщенности и разнородности, смешивающая признаки живого и неживого, единичного и множественного, а также любые другие устойчивые координаты; процессуальность, реализующаяся через множество одновременных действий; включенность человека

¹ *Бурштейн А.* Прошальный взгляд на летний вечер.

² *Абашев В. В.* Пермь как текст. С. 355.

³ *Абашев В. В.* Пермь как текст. Пермь в истории русской культуры и литературы XX века. С. 345.

⁴ *Кальпиди В.* Хакер. С. 89.

в общие процессы через его телесность и через способность ощущать/осмыслять происходящее, множить реальности. Однако природа в творчестве Виталия Кальпиди не замкнута сама на себе, а потому здесь нет как таковой метафизики природы, как нет натурфилософской лирики в чистом виде. Природа здесь — это и реальность, данная в ощущениях, и некая знаковая система, которой оперирует поэтическое сознание, одновременно созидающее и разрушающее.

Я из гербария состряпаю траву
и подогрею на сухом пару,
внедрю в нее шмеля густую тень
и с вавилонского на наш переведу
его гудок-перевертень:
«Увиж-жу-у луг и гул “у-у”, ж-живУ»¹.

2014

Алексей Сальников. Поэтика долгого и замедленного кадров²

Современная поэзия, неоднородная по своим эстетическим характеристикам, нередко взаимодействует с визуальными видами искусства: графикой (чему яркий пример визуальная поэзия, распространенная в практиках авангарда), кинематографом, фотографией, даже анимацией. Влияние на изящную словесность кинематографа (об этом писал Роман Тименчик³ и др.⁴) и фотографии как наиболее развитых видов искусства, пожалуй, наиболее значительно. Так, авторы новейшего учебника «Поэзия» подчеркивают, что поэзия может быть «кинематографичной» и использовать приемы монтажа⁵. Александр Житенев выявляет историко-литературную закономерность: «Если в первой трети XX века стихоряд корреспондировал с единицами киноязыка, то в неомодернизме он стал соотноситься с фотографией как “главной художественной формой”»⁶ (не будем вдаваться в объяснения концепции неомодернизма, указав лишь, что она может быть широко применима при описании поэзии второй половины XX — начала XXI века). Подобный переход имел определенный эстетический смысл, поскольку «фотография как модель визуальности оказывается обращена против симулятивного и фрагментированного мира, утратившего соизмеримость с личностным бытием. Это поле общей меры, попытка восстановления реальности как целого»⁷. Фотография, в отличие от кинематографа, разговаривающего с массами, — это «личное свидетельство», и своей причастностью к сфере персонализированного она соотносится с лирикой, запрос на которую в той или иной форме присутствует в современной культуре.

Иосиф Бродский в эссе «Полторы комнаты» указывал, что занятия фотографией дали ему ценный опыт попыток осознать и запечатлеть мгновение, отсюда — «месмерическая ясность» и ощущение

¹ Кальпиди В. Аутсайдеры-2. Пермь : Перм. кн. изд-во, 1990. С. 46.

² Впервые опубликовано: Известия Уральского университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2016. Т. 18. № 3 (154). С. 179—193.

³ Тименчик Р. Д. Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века // *Finitis duodecim lustris*: сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллин : Ээсти раамат, 1982. С. 136—139.

⁴ Из последних работ см.: Кадочникова И. С. Синтез искусств в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2011; Арсенова Т. А. Кинофильм как модель хронотопа прошлого в лирическом сознании Бориса Рыжего // Вест. Удмурт. гос. ун-та. 2011. Сер. 5: История и филология. Вып. 4. С. 83—89.

⁵ Поэзия : учебник / Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян и др. М. : ОГИ, 2016. С. 698.

⁶ Житенев А. А. Поэзия неомодернизма. СПб. : Ина-Пресс, 2012. С. 188.

⁷ Там же. С. 190.

ние, то «память всего лишь проявляет пленку»¹. Александр Житенев подчеркивает, что фотография хранит в себе «неинсценированную реальность», где ценны «элементы случайного, неожиданного», благодаря чему она оказывается способна «передавать ощущение незавершенности» бытия и свойственной ему «смысловой неясности»².

Нет смысла отрицать, что визуализация — один из существенных параметров художественного текста, художественного образа. В таком случае, говоря о взаимодействии поэзии с кинематографом и фотоискусством, всякий исследователь встает перед проблемой обозначения именно тех элементов текста, которые опосредуют подобное взаимодействие, придавая ему статус художественного события. Обращение поэзии к инструментарию визуального искусства нередко приводит к формированию своеобразного визуального нарратива (если использовать термин Натальи Злыдневой³), по сути, являющего особую «стратегию текстообразующего освоения мира»⁴, где миромоделирующие функции выполняют не только литературные и дискурсивные элементы, но и иные, связанные непосредственно с видением, «точкой зрения», субъектом зрения. Именно тогда становятся востребованы приемы построения кадра и визуальных рядов, апробированные в кинематографе и фотоискусстве.

При этом, сравнивая кинематограф и фотографию и учитывая, что «кино предстает перед нами как завершение фотографической объективности во временном измерении»⁵, есть смысл выделить оппозиционные связи, обозначающие существенные для нас различия между кинематографом и фотографией. Это «предметность/фактологичность», «постановочность/случайность» (впрочем, постановочная фотография — явление также нередкое), «длительность/мгновенность». Оппозиционность представленных связей, стоит заметить, оказывается вовсе не так очевидна, если вспомнить киноэксперименты с построением фоторядов на долгий или на замедленный кадр, заметно меняющие темпоральность киноповествования.

Долгий кадр — прием, предполагающий длительный захват камерой предметной реальности в ее динамике или статике. Как пишет Виктория Данилова, «использование техники долгого кадра служит целям создания документально достоверного кинофильма»⁶. Но тут же исследователь опровергает сказанное, подчеркивая, что долгий кадр может служить инструментом интерпретации действительности, способен порождать художественные образы, как, например, в фильме «Овсянки» Алексея Федорченко. Для нас принципиально, что долгий кадр, фиксирующий камеру на определенном участке реальности, позволяет фотографически точно воспроизвести самые незначительные детали и мелкую моторику, нередко приобретающую символическое значение (знаменитые кинокадры Арсения Тарковского). Замедленный кадр — другой популярный визуальный прием, выделяющий какое-либо событие или предметный ряд с помощью устранения динамики действия, осязаемого замедления происходящего. В силу своей статичности такой кадр также приобретает характеристики фотографии, где имеют значение фокусировка на объектах, наделяемых особым смыслом, и «размывание» иных прочих деталей. Обе техники — долгий и замедленный кадры — сдвигают представление о реальности, к ним становятся вполне применимы слова Андре Базена о фотографии, которая «заставляет реальность

¹ Бродский И. Полторы комнаты. URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/rooms.txt>.

² Житенев А. А. Поэзия неомодернизма. С. 189.

³ Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М. : Индрик, 2013.

⁴ Андреева В. А. Текстовые и дискурсивные параметры литературного нарратива (на материале современной немецкоязычной прозы) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2009.

⁵ Базен А. Что такое кино? М. : Искусство, 1972. С. 45.

⁶ Данилова В. Д. Использование техники долгого кадра для визуализации идей в российском артхаусном кино (на примере киноленты «Овсянки») // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2014. № 169. С. 123.

перетекать с предмета на его репродукцию»¹.

Долгие и замедленные кадры, равно как и иные визуальные техники, весьма востребованы в современной поэзии, актуализирующей категории времени и пространства. В частности, именно они являются важной особенностью поэзии Алексея Сальникова.

Несколько слов о самом поэте. Алексей Сальников (1978 года рождения) — представитель Нижнетагильской поэтической школы, ученик Евгения Туренко, автор сборников «Стихотворения» (2004), «Людилошади» (2006), «Дневник снеговика» (2013), романов «Нижний Тагил» (2011), «Отдел» (2015), лауреат премии «ЛитератураРентген» в главной номинации (2005). На сегодняшний день живет в Екатеринбурге и является одним из наиболее интересных авторов поколения тридцатилетних.

«Предметность — свойство как поэзии, так и прозы Сальникова <...>, — пишет Кристина Суворова. — Парадоксальное сочетание статики и движения затягивает»². Насколько значим для поэта, сочетающего статику и динамику, опыт кино и даже мультипликации, свидетельствует нередкое обыгрывание в поэтических текстах соответствующих персонажей и ситуаций:

Вот Ивкин, напоминающий Губку Боба,
Вот Петрушкин, напоминающий Патрика Стара,
Тогда как я сам, короче, ну типа Бэтмен,
Суров и все такое, но весь мой Готем,
Как бы ни было тяжело признавать, при этом
Всего лишь самое днище Бикини Боттом...³

Или:

К тридцати пяти перестает сниться сюрреализм — снится артхаус,
Кошмар обретает черты независимого кино,
В основном русского, где кухня или село,
Дождь, потому что осень, никого не осталось...⁴

Роман «Отдел» также наполнен киноаллюзиями: «На ум Игорю пришла, конечно, фраза “Ты знала, за кого выходила”, но он уже произносил ее раньше, и ничего хорошего из этого не получалось. Он так часто злоупотреблял этой фразой, что, если герой какого-нибудь фильма произносил ее, жена могла начать ругаться из-за нее (и что интересно, в самом фильме, параллельно, жена главного героя тоже начинала скандал после таких слов)»⁵. «Игорь по фильмам привык, что пришельцы стремятся к власти и легко продвигаются по карьерной лестнице или путем интриг и вживления мозговых слизней получают эту власть...»⁶ и т. д.

Оговоримся, установка на предметность и визуальность — базовая характеристика поэзии Алексея Сальникова, начинавшего с нередкой для нижнетагильцев постакмеистической манеры, сформировавшейся под влиянием Евгения Туренко и Андрея Санникова. При этом для молодого поэта не менее значим опыт метареализма, также виртуозно работающего с предметностью и весьма почитаемого представителями уральской андеграундной поэзии. Смысловые сдвиги, «мерцания», «сюрреалистическая образность», по выражению Данилы Давыдова⁷, языковая игра — все это особенности

¹ *Базен А.* Что такое кино? С. 43.

² *Суворова К.* Из бездны в бездну и обратно // *Вещь.* 2013. № 8. С. 115—116.

³ *Сальников А.* Дневник снеговика. New York : Ailuros Publishing, 2013. С. 25.

⁴ Там же. С. 28.

⁵ *Сальников А.* Отдел. Роман // *Волга.* 2015. № 7—8. URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2015/8>.

⁶ Там же.

⁷ *Книжная полка Данилы Давыдова* // *Новый мир.* 2006. № 9. URL: <http://>

поэзии Алексея Сальникова начала 2000-х годов.

Смотри — горит вода,
Не ведая пруда,
И лебеди плывут
Куда-нибудь туда,
Пусти пернатых сих
На самый белый свет,
Пусть зазеркалит след
Их лебедих¹.

Ранняя поэзия нижнетагильского автора (сборники «Стихотворения», «Людилошади») при всей ее предметности и визуальной конкретности, как правило, не кинематографична и не фотографична. Она весьма динамична и ассоциативна:

Пустоты иероглиф —
Абсолютный сглаз —
Все автобусы ушли в
Свой Аннуминас.

И осталось две по сто,
Да и те, прости,
Оттого что нам с пальто
Некуда идти.

А простая голова,
Путая слова,
Проведет из кухни «А»
И до кухни «А»².

Фактура сальниковского стиха меняется в 2006—2007 годах, когда на поэта все большее влияние начинает оказывать художественный опыт Иосифа Бродского, двигавшегося от текста культуры к «живой плоти экзистенции» (Дмитрий Лакербай), для которой равно важны предметность и фактологичность. Именно в русле «послебродской» традиции выполнены стихотворения, вошедшие в книгу 2013 года «Дневник снеговика», в рецензии на которую Алексей Александров пишет: «Любое стихотворение в этой книге похоже на маленький фильм, вернее, на то, что притворяется фильмом. Это было бы кино, если бы не пауза или что-то вроде несбывшегося ожидания остановки после фотографии»³.

Предметность и визуальность в книге дополняются экспериментами с темпоральностью и фокусом повествования. Поэзия Алексея Сальникова становится все более сюжетной («Со временем сезон цветения вишни...», «Хулиганы уходят, а гражданин лежит...», «Девочка, девочка, город на колесах...», «В синих фуфайках появляются слесаря...» и т. д.), прежний динамизм, явленный как в построении образных рядов, так и на уровне ритмической организации стихотворения, уступает место экспериментам, отменяющим динамику и обозначающим особые отношения поэта со временем и пространством.

Эксперименты проявляют себя на различных уровнях построения текста. Так, стилиевой принцип ассоциативной раздробленности (постоянно меняющийся калейдоскоп образов) вытесняется стратегией постепенного разворачивания повествования, ощутимой нарративностью:

magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/9/dd20.html.

¹ Уральская новь. 2003. № 16. URL: <http://magazines.russ.ru/urnov/2003/16/sal.html>.

² Там же.

³ Александров А. Желтый после красного // Волга. 2013. № 7—8. URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2013/7/17a.html>.

Вынуть тебя из земли, как из воды,
Откачать, обогреть, дать спирту и дать езды,
Чтобы ты ехал, ехал с помощью ли нее,
Или ей вопреки ехал, и горло твое,
Точнее дыхание, прерывалось, будто кроты
Еще не все из тебя повывлезали из темноты.

Вот ты уезжаешь, медленно уезжаешь, уезжаешь, а я
Гляжу, как ноги твои на педали не попадают, вижу края
Ямы смыкаются, тонкую пыль роя,
Вопреки орфоэпии качаются два буя¹.

Представленное стихотворение состоит из двух строф — двух предложений (6 строк и 4 строки), где моделируется ситуация расставания, сначала как бы преодолеваемого, затем, несмотря на попытку преодоления, остро осознаваемого именно как расставание, разлучение. Можно предположить, что в первой строфе перед нами синтаксически маркированный долгий кадр (сложное предложение со множеством конструкций), где есть субъект, он же фокализатор, и есть объект, оказавшийся в поле его зрения. Несмотря на набор действий в условном наклонении, приписываемых субъекту («вынуть из земли», «откачать», «обогреть», «дать спирту» и т. д.), объекту («чтобы ты ехал»), а также иным акторам (горлу, кротам), все 6 строк составляют единый смысловой блок, скрепленный желанием субъекта оживить умершего человека (мотив воды и подмена земли водой указывает на чаемое второе рождение). Все эти действия, несколько абсурдизированные («дать езды», прерывающееся горло, вылезавшие из тела кроты), заключены в одно поле зрения и сменяют друг друга в рамках вполне логической последовательности (физическое оживление — действия объекта — жизнь его тела). Заданные фокализатором рамки оказываются незыблемы и статичны, в то время как в самом кадре разворачивается длительная динамическая сцена.

Вторая строфа стихотворения построена несколько иначе, ибо фокус повествования здесь смещается с воображаемого объекта на сам субъект, а затем выходит за пределы смоделированной ситуации. Значимым смысловым элементом этой строфы становится замедление, использованное как прием и ранее, но не столь очевидный, ибо троекратное «ехал», включенное в обширный набор действий иного рода, воспринимается как акцентуация движения. Повторное троекратное использование глагола, на сей раз «уезжаешь», задает дополнительное значение: происходящего расставания (форма настоящего времени), которое ассоциируется с умиранием (образ смыкающей края ямы), возвращая субъекта к ситуации осознания смерти, от которого тот хотел уйти, когда выстраивал гипотетические картины оживления объекта. В этом отношении замедленный кадр — трижды повторенный глагол «уезжаешь», эпитет «медленно», образ ног, не попадающих на педали, — попытка воспротивиться происходящему, остановить момент, когда объект еще жив, пусть и лишь в сознании субъекта речи, ибо тому достаточно картин, порождаемых сознанием. Функционал замедленного кадра здесь совпадает с функционалом в современном кинематографе, когда, например, хороший герой падает, сраженный пулей, и через замедление фиксируется трагизм происходящего. Замедленный кадр в тексте Алексея Сальникова — это пролонгированное мгновение между жизнью и смертью, не отменяющее торжество смерти, но искусственно продлеваемое нежелающим мириться со смертью лирическим субъектом.

Примечательно, что замедление в данном стихотворении реализуется и на уровне рифмы. В первой строфе — две «-ды» и две «-ты»,

¹ Сальников А. Дневник снеговика. С. 31.

показательно рифмующиеся между собой. Во второй строфе — четыре «-я». Почти четыре «ты» и четыре «я» неслучайны, учитывая фокусировку сознания субъекта сначала на объекте, а потом на своих переживаниях (перенос фокуса с «ты» на «я»). Примечателен и выбор мужских клаузул, которые подчеркивают гендерную принадлежность субъекта и объекта, связанных между собой в сознании субъекта, что также акцентируется финальным образом «двух буюв», в том числе эвфемистичным по своей природе (лексически связанным с «дать езды» из первой строфы).

Однако, по сути, субъект и объект в долгом кадре стихотворения не имеют четких границ, ибо все действие, в том числе носящее гипотетический характер, разворачивается в едином поле сознания, создающего отражения, носящие явно автопортретный характер.

Оппозиция «постановочность/случайность» так же, как и «предметность/фактологичность», важна для художественного мира Алексея Сальникова, но при этом в случае долгих и замедленных кадров теряет свои базовые характеристики.

Как это обычно бывает, совсем без подруг
Или с каким-то подобием общей жены
Молчаливые мужчины неподвижно стоят вокруг
Пивного ларька, и лица у них красны,

Как у ирландских киноактеров. В свете таких замут,
Если движешься мимо, невольно становишься злей —
Они киноактеры, но не помнишь, как их зовут,
И не можешь припомнить хотя бы одну из ролей

И в итоге мучаешься, и проходит несколько лет,
А когда оглядываешься, то видишь, что они продолжают стоять,
Задумчиво нахмурившись, смотрят тебе вослед —
Артхаусных финно-угров пытаются вспоминать¹.

Постановочность в приведенном стихотворении реализуется, во-первых, благодаря подчеркнутому моделированию ситуации в начальной строфе: расстановка мужчин вокруг пивного ларька, акцент на их неподвижности; во-вторых, сравнением их с ирландскими киноактерами (уподобление через красный, алкоголический, цвет лиц и общую брутальность, приписываемую нации), т. е. указанием на смоделированность происходящего, восприятие его как кинокадра, наполненного актерами.

Замедленный кадр сменяется описанием движения лирического субъекта и его восприятием увиденного (перенос фокуса с внешнего на внутреннее). Восприятие растягивается на несколько лет, как бы вынимая какой-то временной отрезок из повествования. Алексей Сальников использует прием монтажа («скачкообразный, немотивированный перенос действия в другое место или другую эпоху»²), создавая в тексте принципиальную кольцевую композицию, где две внешних статических сцены обрамляют внутреннюю динамическую. При этом финальная сцена стихотворения вновь постановочна, поскольку возвращает к картине с неподвижно стоящими брутальными мужчинами, повторяет ее. Ее постановочность, впрочем, нивелируется попыткой реконструкции внутреннего мира стоящих, которым иронически приписывается знакомство с артхаусными финно-уграми и способностью сравнивать ситуацию с некогда усвоенными образами киноискусства. Ирония заключается в том, что алкоголики вряд ли знакомы с артхаусом и, сколько бы они ни пытались вспоминать что-либо такое, попытки их заведомо

¹ Сальников А. Дневник снеговика. С. 18.

² Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М. : НЛО, 2015. С. 13.

обречены на провал. Важна здесь скорее ситуация взаимного неудачного припоминания: субъект старается, но не может вспомнить что-то сыгранное ирландскими киноактерами, а алкоголики — артхаус. Однако эта взаимная направленность сознания субъекта и объектов мнимая, поскольку очевидно, что субъект приписывает стоящим у ларька свою способность мыслить киноаллюзиями, т. е. в очередной раз порождает собственное отражение. И таким образом, через переадресацию «части зрения», он создает автопортретный образ, также brutальный (судя по всему, brutальнее «ирландских» мужчин), ассоциирующийся с артхаусом, авторским кинематографом. Явная постановочность начального и финального кадров становится таким же случайным элементом, как сравнение с ирландскими киноактерами и артхаусными финно-уграми, ибо все это не имеет значения — важна лишь безуспешная попытка вспомнить, т. е. сам длящийся экзистенциальный опыт.

В этом смысле фотографический образ недоирландцев у пивного ларька вписан в один долгий кадр (3 строфы, 12 строк) переживания ситуации.

Поэтика долгого и замедленного кадров у Алексея Сальникова, безусловно, связана с картиной мира, которая моделируется в книге. Как пишет Борис Кутенков, «фактура сальниковского стиха узнается не только благодаря ледяной отстраненности, но и частым приемам повторов как внутри строки (“под фонарем с фонарем”), так и в пределах стихотворения, — словно призванных сблизить “взгляд сквозь жалюзи” и окружающую картину»¹. Функцию повторов мы так или иначе уже обозначили, а вот «ледяная отстраненность» и сближение внешнего и внутреннего требуют некоторого пояснения.

В приведенном стихотворении не случайно возникли финно-угры. Они традиционно связываются с Севером, а Север — несомненная географическая доминанта сборника, названного «Дневником снеговика». Снег — образ довольно распространенный в современной поэзии и зачастую мыслящийся как символ России². Это знак Севера, имеющего в русском сознании сакральное значение³, связанный с представлениями о смерти и вертикали «человеческое, повседневное / вечное, вневременное». В частности, у Алексея Сальникова:

Снег, спокойный, как лицо, медленный, как ремонт,
Идет как в последний раз из последних сил,
Он возносится, только строго наоборот,
Оседает, как пыль, проплывает, как крокодил...⁴

Или же:

...и метель
Из снегов и спящих медведей то стелется, то кружит,
Всячески меняется, но остается такой,
Чтобы поэт, что внутри у нее лежит,
Столбенел от того, что он мертвый и молодой...⁵

¹ Кутенков Б. На другой стороне воды // Бельские просторы. 2013. № 1 (170). URL: <http://www.bp01.ru/public.php?public=2801>.

² Харитонова Е. В. Мотив снега в поэзии Б. Рыжего: формы репрезентации, фольклорные и литературные истоки // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург : УрО РАН : Объединенный музей писателей Урала : Изд-во АМБ, 2006. С. 376—382.

³ Созина Е. К. Северные нарративы начала XX в. (М. Пришвин, К. Жакков) // Дергачевские чтения — 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Т. 3. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. С. 184—189.

⁴ Сальников А. Дневник снеговика. С. 19.

⁵ Там же. С. 27.

Через снег конструируется и образ зрителя/кинозрителя:

В лесу, состоящем из молодого березняка.
Если предмет (а именно снег) повторяется много раз,
Все сводится к тому, что снегопада нет,
Просто у зрителя несколько тысяч глаз¹.

Между тем, другим культурным контекстом, имеющим принципиальное значение для автора, о чем свидетельствует стихотворение «Сорок зверей у него внутри, сорок зверей...» и рассуждения про ад («Ад — это некое пространство, полное неким светом, / где не движется ничего, и при этом все движется, / И при этом...»²), становится художественный мир Данте и «Божественной комедии», в которой последний круг в воронке ада — апофеоз холода и льда. Снеговик — это указание на возможность обживания ада (об «обживании ночи» Алексеем Сальниковым писал Аркадий Бурштейн³) за счет утраты неких человеческих качеств и связей с перманентным процессом жизни, если принять, что снеговик мыслится Алексеем Сальниковым как очередной литературный автопортрет, либо за счет изменения представления о безжизненности ада в целом, его обывования, приближения к повседневности (отсюда микширование живого и неживого в стихотворениях, ко всему прочему обнаруживающее пристальное знакомство автора с художественным опытом метареализма).

Дневник в этом отношении является также знаком связи культурного (дневник как форма литературного творчества) и экзистенциального (дневник как способ фиксации наблюдений за жизнью и отражения внутреннего мира того, кто делает записи) опыта. При том что в процессе номинации художественного мира Алексей Сальников лишь указывает, что перед нами дневник, что придает тексту экзистенциальную достоверность (дневник как рассказ о самом сокровенном), позволяющую скрепить воедино внешнее и внутреннее, но дневника как такового здесь нет.

Внешне холодное и опасное (в том числе маргинализированное) пространство в сборнике коррелирует с внутренней отстраненностью, холодностью, безэмоциональностью, восприятием любого абсурда как должного, как проявления привычного ада. В этом контексте долгие и замедленные кадры становятся ключевым приемом, обнаруживают не просто способ видения субъекта речи, но и его принципиальные установки, суть его мировосприятия.

Наконец, последняя из заявленных нами оппозиция «длительность/мгновенность» часто задается в стихотворениях Алексея Сальникова созданием почти фотографического образа, если иметь в виду целостный образ, положенный в основу стихотворения, а не отдельные детали и тропы. Моментально запечатленный образ длительно описывается автором, принципиально замедляющим любое действие.

1.
Происходящее после фотографии зарастает крапивой,
Прямою и обратную перспективой,
Со временем нагнетаемая желтизна
До этого мышинового снимка, как та волна
Лодки, реки, воды медленной и песчаной,
Лошади, опустившей в воду живот печальный
(Прерываясь, но не становясь грубей,
Лошадь двоится от живота, как валет бубей).

¹ Там же. С. 19.

² Там же. С. 10.

³ Современная уральская поэзия : антология. 2004—2011 / под ред. В. О. Кальпиди. Челябинск : Десять тысяч слов, 2011. С. 337.

2.

Бесконечные фото ребенка на фоне малины,
Собаки, забора, дороги, домашней скотины,
Словно посвящение чада куску земли
И тому неолиту, откуда сами взошли.
И неолит наступает по двум причинам —
Воля, недоступная в городе и мужчинам,
Во-вторых, дикость, естественная, как слух,
Потому что туалет на улице — повелитель мух.
И множество лет спустя — берег или поляна,
Все равно, грязная черно-белая четырехлетняя обезьяна
С ненавистью смотрит в фиолетовый объектив,
В одних каких-то жутких трусах, спасибо, что в них¹.

Первое стихотворение цикла строится на сравнении «происходящего после фотографии» с тем, что изображено на фотографии, в том числе с оптическим эффектом удвоения изображения за счет зеркальности водной поверхности. Описание фотографии, полное мелкой динамики (глаголы, тем не менее, показательно появляются только в первой и последней строках) отменяет всяческое движение времени, парадоксально сочетая моментальность снимка и длительность его восприятия.

Второе стихотворение видится уже напрямую как своеобразный эксфрасис («описание фотографии может быть близко к эксфрасису»²), изображение уже изображенного. Однако эксфрасис этот, во-первых, не подтвержден в своем статусе, ибо нам неизвестен источник описания, он остается как бы за кадром; во-вторых, искажен тем, что описывается отнюдь не одна фотография, а «бесконечные фото», т. е. ряд фотографий, выстраивающийся в визуальное целое, ровно как кадры на киноленте, создающие, по сути, долгий кадр от субъекта речи, воспринимающего его со стороны. Даже знакомый элемент монтажа, подчеркивающий возвращение к увиденному через множество лет, не меняет общую картину, лишь переносит акцент с длительного перечня предметов (еще один прием, заимствованный у Иосифа Бродского) на «портрет художника в юности», т. е. на автопортретный образ, наделенный, как мы выяснили, с самого детства брутальными характеристиками (ненависть и жуткие трусы). Сама продолжительность описания связана с элегической интонацией стихотворения, что создает ностальгический образ, разворачивающийся в сознании лирического субъекта, занятого рассматриванием фотографий и ощущающего погруженность в этот процесс.

Фотографичность (в том числе эксфрасисность) стихотворений цикла подчеркивается также тем, что перед нами редкие в контексте «зимнего» сборника летние кадры, т. е. налицо акцентированная рамочность, указание на отгороженность изображенного от текущей действительности, в том числе на уровне сознания, фиксирующего временную дистанцию между тем, что было, и тем, что есть, т. е. некий зазор, дающий повод для ностальгии.

Таким образом, если собрать анализ всех трех стихотворений, мы убеждаемся, что предметные ряды Алексея Сальникова — не что иное, как способ выражения через визуальное экзистенциального. Потому долгие и замедленные кадры с их пролонгированностью и особым фокусом оказываются важнейшими элементами поэтики Алексея Сальникова. Они располагаются где-то на границе кинематографа и фотографии и характеризуются утратой оппозиционных значений в смысловых связках «предметность/фотологичность», «постановочность/случайность», «длительность/мгновенность».

Между тем, как полагает Наталья Санникова, «фотографическое и/или кинематографическое сходство события текста с событием

¹ Сальников А. Дневник снеговика. С. 21.

² Поэзия: учебник. С. 683.

жизни у Сальникова обманчиво, потому что причинно-следственная связь нарушена взглядом из недоступной точки...»¹. Это наблюдение справедливо в том отношении, что в текстах поэта принципиально отсутствует документальное начало. Они не фиксируют действительность из элементов, которые являются результатом отбора того, кто «наводит фокус» восприятия. Даже находясь в кадре, субъект речи не равен герою, ибо он не просто актер, но инженер происходящего, порождающий лирическое повествование, где нарушение причинно-следственных связей — основной прием, который моделирует абсурдистскую картину мира, а временные замедления — специфика моделирующего сознания. Сошлемся на Павла Настина, утверждающего «сущностное родство фотографии и поэзии: стягивание внешнего по отношению к объекту (объект есть предмет, событие в фотографии или речь в поэзии) времени в точку, за которой зафиксированный стихотворением или фотоснимком факт речи или факт предметности разворачивается уже в пространстве мышления. Поэзия и фотография останавливают вещь среди вещей (предмет или речь в пространстве возможных отношений останавливаются рамкой снимка или рамкой синтагмы), чтобы дать ей развернуться в нашем сознании»².

Не случайно долгие и замедленные кадры становятся частью поэтики Алексея Сальникова, входящего в пору зрелости и потому осознающего, что есть течение времени и какую роль оно имеет в жизни человека. Да, здесь можно говорить о влиянии поэтики Иосифа Бродского (вспомним «Эклогу 4-ю (зимнюю)»), но также можно провести параллель с эволюцией другого поэта Нижнетагильской школы, в возрасте «после тридцати» обратившегося к «зимней тематике» и поэтике замедлений, Екатерины Симоновой (см. книги «Сад со льдом», «Время», «Елена. Яблоко и рука»).

Как бы то ни было, поэзия Алексея Сальникова убеждает в востребованности стратегии взаимодействия поэзии и других видов искусства — фотографии и кинематографа, позволяющей решать индивидуальные художественные задачи, связанные с построением лирических структур и образов, сменой фокусов и точек зрения, регулированием темпоральности повествования, созданием аутомифологического образа, столь важного для всякого поэта. Долгие и замедленные кадры, их сочетание и чередование в поэтическом тексте — отражение специфики видения, и главным образом художественного видения, связанного с отстраняющей установкой автора, делегирующей свою визуальную функцию субъекту, включенному в самоценный процесс переживания.

2015

Наталья Стародубцева. «Казаться тебе взрослому...»

Наталья Стародубцева — один из наиболее интересных авторов Нижнетагильской поэтической школы. Она родилась в 1979 году. Публиковалась в журналах «Урал», «Вавилон», «Интерпоэзия» и др., являлась куратором поэтической серии «Контрабанда», автор нескольких сборников стихотворений. Живет в Нижнем Тагиле.

В рецензии на сборник Натальи Стародубцевой «Из общего вагона» (2006) Данила Давыдов отмечает: «Пожалуй, Стародубцева — наиболее характерный представитель т. н. “нижнетагильского поэтического ренессанса”: жесткость высказывания, плавающий гендер, постоянная, но не подчиняющая себе все уровни текста языковая и ритмическая игра, неофольклорные интонации, преодоление

¹ Санникова Н. Алексей Сальников. Стихи 1999—2013 гг. Челябинск : Изд-во Марины Волковой, 2014. 60 с. // Воздух. 2014. № 4. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-4/hronika>.

² Настин П. Точка с запятой: поэзия и фотография. URL: <http://hierо.ru/article.php?id=semicolon>.

невозможности лирического высказывания в ее стихотворениях взаимно уравновешены, не отклоняясь ни в сторону искусственного конструирования дискурса, ни в сторону наивной истероидности¹. В энциклопедии «Уральская поэтическая школа» в качестве предшественников Стародубцевой названы Иосиф Бродский, Инна Лиснянская, Виталий Кальпиди, Мария Степанова, Вера Павлова, но в то же время определена ее творческая стратегия как «постоянный, почти истерический поиск опоры»², что, заметим, заставляет вспомнить несколько других поэтов: Марину Цветаеву или — из современников — Алину Витухновскую, Веру Полозкову и даже певицу Земфиру, которой посвящен малоизвестный стародубцевский сборник «Десять песен для Земфиры» (2002).

Задумываясь о природе «постоянного, почти истерического поиска опоры» в поэзии Натальи Стародубцевой, мы предлагаем соотнести его с «поиском окружающей молодежью нравственных опор жизни»³ и характерными колебаниями «между положительным полюсом идентификации» и «отрицательным полюсом путаницы ролей»⁴, о которых пишет психолог Э. Эриксон и вслед за ним А. В. Толстых, что в целом наводит на мысль о некоей пубертатной основе стародубцевской поэзии. Не случайно расцвет творчества уральского поэта пришелся на возраст, который условно можно назвать долгим двадцатилетием, т. е. 20—27 лет, что также не противоречит эриксоновской концепции, согласно которой выход из подросткового возраста и обретение взрослой идентичности могут сопровождаться растянутым во времени «психологическим мораторием», типичным для одаренных людей. Показательно, что рожденная в 1979 году и получившая известность в начале 2000-х (премии «Дебют», 2001 год, и «Урал-Транзит», 2003 год), к 2010 году Стародубцева постепенно исчезает из активной литературной жизни: мы не найдем ни одной публикации в «Журнальном зале» после 2007 года, в коллективных изданиях — после 2011 года, мы не встретим ее на литературных мероприятиях Екатеринбурга или за пределами региона. Кардинально меняются круг общения и привычки поэта. Стратегию юношеской экспансии сменяет стратегия сознательного затворничества, характерная, скорее, для зрелого человека. Из автобиографии, подготовленной к выходу энциклопедии «Уральская поэтическая школа» (2013), узнаем: «Физически я работаю начальником бюро корпоративных наград отдела кадров управления подбора и подготовки персонала открытого акционерного общества «Научно-производственная корпорация "Уралвагонзавод" им. Ф. Э. Дзержинского» Министерства промышленности и торговли Российской Федерации.

Если бы обо мне писал мой сын, было бы примерно так: «Моя мать старалась жить, не оставляя следов и стараясь не доставлять никому неудобств. <...> Ничто не приспособляла под себя, а сама приспособлялась подо все...»⁵. У пишущей появляется новая идентичность — идентичность матери.

В истории литературы были известны случаи ухода поэтов из поэзии и литературы по достижении возраста, осознаваемого как конец юности (самый яркий — Артюр Рембо), случаи отказа от поэзии и увлечения прозой, случаи редукции витального начала, когда отмечался яркий поэтический дебют, но зрелое творчество было уже не таким авангардно индивидуальным. На основе небольшого

¹ Давыдов Д. Хроника поэтического книгоиздания в аннотациях и цитатах // Воздух. 2006. № 4. URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-4/reviews>.

² Уральская поэтическая школа : энциклопедия / под ред. В. О. Кальпиди. Челябинск : Десять тысяч слов, 2013. С. 372.

³ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / под ред. А. В. Толстых. М. : Прогресс, 1996. С. 17.

⁴ Там же. С. 14.

⁵ Уральская поэтическая школа : энциклопедия. С. 373.

сборника Натальи Стародубцевой из серии «ГУЛ»¹ можно сделать заключение, что поэт и по сей день пишет стихи, но, во-первых, нет никакой информации, насколько поэзия продолжает занимать Стародубцеву и какое значение придается творчеству, во-вторых, сборник по своему содержанию гомогенен, и если не знать, какие тексты написаны и опубликованы ранее, то все они, независимо от времени написания, читаются как единый текст, без существенного хронологического развития. Этот последний на сегодняшний день сборник только подтверждает нашу идею, что расцвет творчества уральского поэта пришелся на первые пяти- или семилетие XXI века, когда происходило становление взрослой идентичности Натальи Стародубцевой, которое и определило ее поэтику.

Как отмечают психологи, «контрастность детства и зрелости, между которыми находится подросток, усложняет ему усвоение социальных ролей и порождает немало внешних и внутренних конфликтов»². В раннем творчестве поэт иногда проговаривается:

Кататься в метро каменном,
Простуду схватить острую —
Ходить в пиджаке мамино,
Казаться тебе взрослою³.

Выстраивает модели будущего, прямо оперируя логикой подростка: «Я схожну и/или однажды родятся дети, / Что, в принципе, то же самое, но длиннее»⁴. Но в целом для поэзии Натальи Стародубцевой оказывается важна не столько сама тематика взросления, сколько особое мироощущение, предполагающее, что в центре вселенной находится «я» говорящего, тот эгоцентризм подростка, ставший предметом исследования Пиаже и современных психологов⁵. Валентина Полухина, проанализировавшая подборку Натальи Стародубцевой в третьем томе антологии «Современная уральская поэзия», заметила: «Ее поэтический мир населяют все личные местоимения, однако смысловым центром часто является авторское “я”»⁶.

Сосредоточенность на «я», попытки найти свою идентичность, определяют исповедальную пронзительность стихотворений Натальи Стародубцевой. Кажется, что поэт рассказывает про себя абсолютно все: «Легче 5 лет за кражу / Или кого убить. / Я не скучаю даже — / Я не могу забыть»⁷; «Сейчас заплачу или двину / Куда-нибудь — глаза глядят»⁸; «Я — дура» и т. д. Возможно, эта кажущаяся открытость поэта при упорной сосредоточенности на самой себе и заставила Юрия Казарина написать, что «Н. Стародубцева живет с такой огромной болью — онтологической (бытийной), социальной (бытовой), антропологической (интеллектуальной, эмоциональной, сексуальной) и духовной — и выдерживает ее, зная, что и боль держит душу в трудном и, главное, честном и произвольном полете»⁹. Однако монолизм аутического или уединенного сознания, в терминах В. И. Тьюпа¹⁰, не свойственен стародубцевской поэзии —

¹ *Стародубцева Н.* Стихи 1997—2014 гг. Челябинск : Изд-во Марины Волковой, 2014.

² *Наконечная О. В., Шевчук Г. А., Шевчук А. С.* Психологические детерминанты конфликтности подростков. URL: http://vestnik.yspu.org/releases/pedagoka_i_psichology/14_3.

³ *Стародубцева Н.* Китайская скрипка. Первая книга стихов. Н. Тагил, 2000. С. 16.

⁴ *Стародубцева Н.* Десять песен для Земфиры. Н. Тагил, 2002. С. 6.

⁵ *Куликов Д. К.* Эгоцентризм: критические исследования феномена // Современная зарубежная психология. 2012. № 3. С. 5—13.

⁶ Современная уральская поэзия : антология / под ред. В. О. Кальпиди. Челябинск : Десять тысяч слов, 2011. С. 343.

⁷ *Стародубцева Н.* Стихи 1997—2014 гг. С. 26.

⁸ *Стародубцева Н.* Китайская скрипка. С. 10.

⁹ *Казарин Ю. В.* Поэты Урала. Екатеринбург : Изд-во УМЦ УПИ, 2011. С. 34.

¹⁰ *Тюпа В. И.* Модусы сознания и школа коммуникативной дидактики // Дискурс. 1996. № 1. С. 17—22.

вслед за лирическим «я» здесь неизбежно появляется диалогическое «ты». Продолжу цитировать Валентину Полухину: «Это лирическое “я” свободной и сильной личности (“я выпила твой страх”; «я не вернусь сюда”, склонной к самоиронии. Если “я это рифма к ты”, то и “ты” можно восстановить по стихам как храброго человека <...> Связь между “я” и “ты” варьируется от схожего до контраста. Их соотноснение усилено общей сюжетной линией — интеграцией индивидуального в общее: “я” и “ты” обзираю страну “из общего вагона”»¹.

Юность озабочена выстраиванием отношений, которые зачастую неизбежно обречены на неудачу из-за отсутствия у одного из партнеров или у обоих опыта и взрослой идентичности. Как пишет Э. Эриксон, «подростковая любовь — это попытка прийти к определению собственной идентичности через проекцию образа своего диффузного “я” на другого и возможность таким образом увидеть этот образ отраженным и постепенно проявляющимся. Вот почему во многом юношеская любовь — это беседа, разговор»². Героиня Стародубцевой, вступающая в диалоги, находится в ситуации драматической растерянности: «Я тебя ненавижу, ты — ищешь меня глазами / Ты — соскучившись в стельку, а я — расстилать другому»³. Она экспериментирует: с жизнью, с пространством, с партнером, с гендером: «Я ли тебя торговать по базарам, и я де- / белые пятна тоски изучаю до хруста. / Спали бы порознь, как сестры в твоём Ленинграде...»⁴. Но, похоже, именно в ситуации неопределённости она более всего тождественна самой себе. Отсюда, к примеру, тема убийства, зачастую венчающая отношения «я» и «ты» — проще умереть, чем согласиться на статику скучного взрослого счастья: «и завтра будет пермь / вот там нас и убили»⁵, «себя не берегу / тебя оберегая / собой не дорожу / тебе не дорогая / красивая лежу / ногами вдоль Китая»⁶, «я тебя понимаю / убивай, дорогой»⁷. И наиболее характерное: «убить нестрасно нежно от тоски / сто пятая часть два убить красиво»⁸.

Обостренное, драматическое восприятие жизни связано и с другой особенностью стародубцевской поэзии. Как пишет Марина Загидуллина, размышляющая про уральскую поэзию в целом, но указывающая на вполне конкретных авторов: «Эмоциональным компонентом часто становится бравада-вызов привычным ценностям, их решительная подмена эгоистическими мотивами удовольствия (например, подборка стихотворений Ильенкова, Стародубцевой)»⁹. Вызов привычным ценностям, проверка на прочность окружающей действительности, провокации различного рода — характерные элементы поведения подростка. Собственно этим объясняется обилие в стародубцевской поэзии сомнительных удовольствий, элементов маргинального мира и проч. в том же духе: водка, наркотики, резанные вены, аборт, бомжи, тяга к смерти. «Я верила усну / под кафом самогона / но видела страну / из общего вагона»¹⁰. Можно, разумеется, говорить о демократизме поэтического мира Натальи Стародубцевой и о «природной нравственности» столь демократичного поэта¹¹, но при этом нельзя не констатировать гипертрофиру-

¹ Современная уральская поэзия : антология. С. 343.

² Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. С. 143.

³ Стародубцева Н. Опунция овата. Н. Тагил : Союз, 2003. С. 16.

⁴ Там же. С. 42.

⁵ Стародубцева Н. Из общего вагона : стихотворения. Екатеринбург : МАРАФон, 2006. С. 9.

⁶ Стародубцева Н. Стихи 1997—2014 гг. С. 5.

⁷ Там же. С. 7.

⁸ Стародубцева Н. Десять песен для Земфиры. Н. Тагил, 2002. С. 9.

⁹ Загидуллина М. Философско-поэтическое и религиозно-поэтическое мышление на основе практики 3-х поколений поэтов УПШ // Уральская поэтическая школа : энциклопедия / под ред. В. О. Кальпиди. Челябинск : Десять тысяч слов, 2013. С. 24.

¹⁰ Стародубцева Н. Из общего вагона. С. 9.

¹¹ Казарин Ю. В. Поэты Урала. Н. Тагил, 2002. С. 35.

ванную/подростковую тягу ко всему, что не является нормой — социальной, культурной, этической.

Отсюда и обилие вульгаризмов у уральского автора, о которых пишет Юрий Казарин, напрямую связывая их с эмоциональностью ее поэзии¹.

Беспокоилась семья
И рыдали близкие,
Потому что ты — свинья
И паскуда склизкая.

Потому что ты — говно
И скотина первая.
Потому что ты давно
Неживой, наверное².

Обратной стороной предельно конкретной и вульгаризированной картины мира в поэзии Стародубцевой зачастую становится ощущение абсурдности происходящего, что, вне сомнения, связано с общим трагическим мировосприятием поэта.

Интересно, что отмеченная двойственность проявляется и на ином уровне построения текста, на уровне хронотопа. Данила Давыдов точно заметил, что в поэзии молодых нижнетагильских авторов маргинальное пространство уральского города часто подменяется пространством Петербурга, так что Петербург оказывается одновременно мифом-аналогом и мифом-заменой Тагилу³. Сравнение обжитого пространства провинции с пространством далекой столицы не является для русской литературы редким, в данном случае важен выбор именно Петербурга, в отличие от жесткой и деловой Москвы окутанного флером декадентской романтики, особенно в молодежной культуре. Петербург мыслится как город близкой опасности и смерти, такой же опасный, как Тагил, но при этом далекий и манящий: «картинки, неправды, елены / и фотки из Питера. / Тагильские фишки: стреляться / И жить себе. Разные? <...> Скучала. Курила у морга. / Пропахла, наверное, / Дождями...»⁴. Петербург маргинален и трагичен одновременно, он наиболее созвучен подростковому мировосприятию.

Что касается речевой организации поэзии Натальи Стародубцевой, то кроме вульгаризмов здесь есть и другие маркеры, связывающие ее с молодежной культурой конца 1990 — начала 2000-х годов. Напомним, что в это время молодежь активно осваивает сетевое пространство и английский язык, на котором разговаривает глобализированный мир. Молодежная поэзия этого времени довольно часто использует иноязычные вкрапления и макаронизмы (яркий пример — творчество Ники Скандиаки). Обращаясь к подобной лексике, Стародубцева декларирует свою отнесенность к определенному поколению и акцентирует возрастные характеристики (в том числе программируя возраст и тип своего читателя). «Your friend целует мои ладони / Your wife просила писать мне письма / Your site завис или просто тонет»⁵; «хома уехала в питер ей легче стрейч / купит себе на невском лечить ирит / финским заливом надежнее чем в москве / катка пока будет копить стихи / посвящать своим девочкам их у нее две / наведываться в свердловск испкупать грехи»⁶.

¹ Там же. С. 35.

² Стародубцева Н. Стихи 1997—2014 гг. С. 10.

³ Давыдов Д. М. К описанию феномена «нижнетагильского поэтического ренессанса» // Литература Урала: история и современность. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. С. 95.

⁴ Стародубцева Н. Опунция овата. С. 19.

⁵ Стародубцева Н. Стихи 1997—2014 гг. С. 35.

⁶ Стародубцева Н. Десять песен для Земфиры. С. 8.

Приведенные фрагменты, легко сочетающие различные языковые пласты и напрочь игнорирующие синтаксис и пунктуацию, свидетельствуют, помимо прочего, о том, что одной из поэтических стратегий Натальи Стародубцевой является игра. Игра, которая не редуцирует общее трагическое мироощущение, но являет способ остранения и одновременно механизм поиска идентичности. Скажем, песенность и песенные формы («неофольклорные интонации»), столь востребованные в стародубцевской поэзии, также демонстрируют, как можно более или менее органично совместить подлинную конфликтность лирического сознания (что вообще свойственно для песни) и комбинаторику и условность игры (песня в поп-культуре).

Степень игрового остранения лирического сознания от смоделированной ситуации в поэзии Стародубцевой, как правило, невелика, иначе мы бы вряд ли говорили ранее об исповедальном модусе, однако те случаи, когда игра лежит в основе конструирования поэтического дискурса и создаваемой картины мира, весьма показательны, в том числе для разговора о возрастной идентичности автора и героя.

Оля парковалась у пожарки,
Чтоб вдохнуть в себя сальбутамол.
Прошлый год. 12:30. Жарко.
Вместо сердца — каменный мотор.

Ей мечталось завести супруга,
Чтобы с ним уснуть наедине.
Оле снилась мертвая подруга,
И она смеялась во сне¹.

Собственно именно здесь, в точке предельного кипения абсурда, когда происходящее как бы выходит из-под контроля автора, ощущается как смоделированность самой ситуации, так и операциональность мировосприятия поэта, способного на остранение. Не случайно в приведенном стихотворении нет ключевого для Стародубцевой «я»-повествования и нет выхода на драматический диалог с «ты». Автопсихологическое начало, если оно здесь и присутствует, тщательно заретушировано иронической интонацией, направленной на третье лицо. При этом перед нами осознанная работа в рамках некогда порожденной и органичной для автора стилистики, где есть конкретный хронотоп, далеко не самый органичный для человека, поднимаются темы одиночества и смерти, дается намек на возможную гомосексуальную связь. Все эти элементы, выведенные за пределы эмоциональной сферы автора, в своей совокупности предстают как пародия, точнее самопародия, и указывает на взрослую идентичность пишущего, уже способного осознанно выстраивать определенные стратегии творчества.

Таким образом, подростковое мироощущение, которое некогда определило своеобразие поэзии Натальи Стародубцевой, в процессе становления взрослой идентичности все более объективизируется, сводится к некоторому набору художественных приемов, свойственных для поэта. То, что уральский автор не отказался от этого набора, наводит на мысль, что им сознательно сделана ставка на пролонгирование эффектной и эффективной стилистики, использование ресурсов юности.

Стародубцевский пример довольно-таки важен для понимания судьбы целого поколения поэтов пришедших в литературу благодаря активной деятельности премии «Дебют». Людмила Вязмитинова, прочитавшая сборники и подборки финалистов и лауреатов премии примерно через четыре года после запуска проекта, отмечала: «...возникает стойкое убеждение, что в молодой русской поэзии

¹ *Стародубцева Н.* Стихи 1997—2014 гг. С. 46.

установился стилистический мейнстрим. Мейнстрим этот, имеющий далеко отстоящие друг от друга, но вполне отчетливые берега, вобрал в себя и успешно переварил все эстетические приемы, опробованные русской поэзией богатого на эксперименты XX века — вплоть до достижений авторов, заявивших о себе только во второй половине 1990-х годов и с легкой руки Дмитрия Кузьмина получивших название “постконцептуалистов”. Именно эти авторы, скрещивая в своих эстетиках всевозможные, самые разнородные традиции, заставили авангардные и поставангардные приемы “работать” не на отстранение, а на возвращение в поэзию прямого личного высказывания — выполняя при этом условия, диктуемые общекультурной ситуацией развивающегося постмодерна¹. Наталья Стародубцева в этом контексте оказывается в ряду таких поэтов, как Яна Токарева, Дина Гатина, Анна Русс, Галина Зеленина, Юлия Идлис, Наталья Ключарева, а также Павел Колпаков и Виктор Иванів. «Стародубцева иногда приближается к наиболее ярким авторам женской поэзии постконцептуализма — Елене Костылевой, Галине Зелениной, Дарье Суховой, Марии Бондаренко»², — это уже Алексей Усов. Поэтическая судьба уральского автора — своего рода инвариант общей судьбы поколения, попытавшегося в эпоху победившего постмодерна вернуть в поэзию трагическое мироощущение.

Поэзия Натальи Стародубцевой важна и в контексте выявления взаимосвязи возраста пишущего, его мироощущения и поэтических приемов, которым отдается предпочтение, т. е. исследования специфики юношеской поэзии в русской литературе — здесь мы не можем не вспомнить ранних Лермонтова, Цветаеву, Маяковского и мн. др.

2017

Екатерина Симонова. Почему умирает единорог?³

Стихотворение «Белый зверь подходит к женщине со спины...» написано в январе 2012 года, оно вошло в раздел «Бестиарий» четвертого поэтического сборника Екатерины Симоновой «Время».

белый зверь подходит к женщине со спины,
кладет голову ей на плечо,
глаза его тают, как голубой лед,
дыханье его — дрожанье над тонкой свечой
не огня, но воздуха, плавящегося, как серебро
в крошечном тигеле, пока вокруг смрад
и ужас по всем деревянным домам,
когда даже сам Господь этой зиме не рад,
следящий сквозь пальцы за добром и злом,
на коньках парой скользящими по реке,
он надевает самый теплый камзол —
с кружев замертво падают птицы, летящие налегке,
падают, разбиваясь вдребезги об лед,
серый, как рыба, выгнувшаяся во льду
с открытым ртом, с крошечным пузырьком
последнего воздуха в этом чумном году,
где лед продолжают резать сани, играющие в мяч
красные и синие, веселые наглцы,
теряющие варежки и/или души, когда
с неба свешиваются водолеи или стрельцы,

¹ *Вязмитинова Л.* «Приподними меня над панорамой». О поэзии авторов премии «Дебют» // НЛО. 2004. № 66. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/viaz19.html>.

² *Усов А.* Город запугывается в любви // Урал. 2003. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2003/2/usov.html>.

³ Впервые опубликовано: Прагматика поэтики: стратегии продвижения регионального текста. Пермь : Пермский гос. гуманитар.-пед. ун-т, 2014. С. 98—103.

сияющие звездной цепью на небесном плаще,
бесконечном, как и внизу — человеческая круговерть.
женщина оборачивается к единорогу, он
падает на колени, радуясь, принимая смерть¹.

Стихотворение имеет кольцевую композицию и две сюжетные линии. Первая — обрамляющая — общение единорога и женщины, заканчивающееся смертью животного. Вторая — соучастное наблюдение Бога за обледеневшим миром людей. Линии, казалось бы, друг с другом не связаны, по крайней мере, внешних взаимодополняющих или оппозиционных элементов здесь нет, переходы от одного сюжета к другому осуществляется через ассоциативные конструкции: указание на алхимические процессы в начале стихотворения и сопряжение астрального и земного через категорию бесконечности ближе к финалу. Однако кольцевая композиция, интуитивно выбранная автором, указывает на смысловую целостность текста и позволяет обозначить обобщающую функцию смерти единорога в финале. Это обобщение ставит под сомнение прочтение стихотворения как двухсюжетного и позволяет выстроить единую сюжетную линию, менее нарративную по своей природе и базирующуюся на смысловом потенциале авторских образов и ассоциаций.

Как отмечает Екатерина Перченкова, стихотворениями Екатерины Симоновой, вошедшим в сборник «Время», присущи сложность, плотность, многозначность, многослойность². Два выделенных ранее сюжета являют только поверхностные слои смыслового целого, довольно четко очерчивающие пространство. В частности, оба хронологически восходят к произведениям визуального искусства и являются своего рода эксфрасисами.

Андрей Тавров в предисловии к сборнику говорит о «фактуре гобелена»³, свойственной многим стихотворениям «Времени», в целом ориентированного — что отмечают почти все критики — на освоение, культурную адаптацию языка и образов европейского Средневековья. Собственно, сюжет встречи девы и единорога — средневековый, не раз возникавший как в соответствующих текстах, так и в шпалерах.

Напомню, что «Дама с единорогом» — цикл из шести шпалер конца XV века, знаменитый экспонат музея Клюни. Важной особенностью четырех из шести гобеленов является расположение персонажей в пространстве, когда единорог («белый зверь»), скорее, оказывается у дамы за спиной, как бы представляя собой надежную опору (единорогу даже доверено держать штандарт с геральдикой рода, к которому принадлежит дама). На самом деле, единорог на шпалерах, неизменно противопоставленный льву, имеет свойственное Средневековью аллегорическое значение. «И на Востоке, и на Западе единорог всегда указывал на духовный смысл вещей, на путь к трансцендентному, возвышенному, был символом совершенной чистоты. Лев в геральдике представлял материю или силу, материальную силу, а Дама в символической иконографии всегда олицетворяла душу — как одного человека, так и *anima mundi*, то есть мировую душу»⁴. Сюжетом цикла, изначально состоявшего из 8 полотен (2 из которых утеряны), становилось преодоление материи и духовное восхождение души, перерождающейся в мудрость, Софию.

Источник второго сюжета, представляющего картины земной жизни во время малого ледникового периода в Европе, не так явственен, но тоже вполне угадываем: это скорее совокупность картин мастеров Северного Возрождения, посвященных катанью на коньках

¹ Симонова Е. *Время*. Нью-Йорк : StoSvet Press, 2012. С. 13.

² Перченкова Е. *Пространства времени* // Вещь. 2013. № 8. С. 118.

³ Тавров А. *Возможности рая* // Е. Симонова. *Время*. Нью-Йорк : StoSvet Press, 2012. С. 6–7.

⁴ Фараминьян де Х. М. *Дама и единорог*. URL: http://www.manwb.ru/articles/simbolon/mith_and_simbol/lady_edinorog.

по замершим рекам и каналам Нидерландов. Можно вспомнить «Ловушку для птиц» Питера Брейгеля Старшего, его же «Охотников на снегу», зимние пейзажи Хендрика Аверкампа и Барента Аверкампа и т. д. «Красные и синие веселые наглесы», играющие в мяч в стихотворении Екатерины Симоновой, — изображение нередких для нидерландской живописи сцен игры в гольф на льду (некий прообраз хоккея). Выбор поэтом цветовой гаммы в этом случае более чем показателен — на картинах северных художников наиболее яркими оказываются красный и синий цвета, особенно на фоне доминирующих мягких светлых красок зимних пейзажей.

Источники сюжетных линий не очень сопрягаются друг с другом. Даже если принять версию об изготовлении гобеленов «Дамы с единорогом» в Брюсселе, то полная аллегоризма цветущая природа в цикле все равно мало соотносится с реалистическими зимними зарисовками фламандцев. Между тем, эксфрасисы в стихотворении Екатерины Симоновой, совершенно очевидно, нельзя оценивать в качестве самостоятельных единиц, они не наделены соответствующим функционалом. В тексте они выступают скорее как отправные точки, вдохновившие автора на создание собственной картины мира, где все элементы имеют определенное значение.

Чтобы лучше понять замысел автора, имеет смысл обратить внимание на датировку источников: «Дама с единорогом» — XV—XVI века, Питер Брейгель Старший, Аверкампы и др. — XVI—XVII века. Хронология в некотором смысле соотносимая, однако она же указывает и на своеобразную эстетическую пропасть, принципиально разделяющую источники. Пропасть эта связана с различными по отношению друг к другу концепциями мира в эпоху Средневековья и Возрождения. Даже если учесть разные датировки конца Средневековья, а также особенности культурного развития Центральной и Северной Европы, можно уверенно утверждать, что к XVI веку Средневековье подходит к логическому финалу, наступает Возрождение. И именно этот мировоззренческий и культурный слом определяет конфликт стихотворения Екатерины Симоновой, в котором единорог просто не мог не умереть.

Помимо женщины и единорога и сопутствующей аллегории Средневековье маркируется через исторические реалии (чумной год, оледенение) и через алхимию и астрологию как определенного рода знаки времени: см. сравнение дыхания с воздухом, плавящимся, «как серебро в крошечном тигеле», образ «свешивающихся с неба водолеев или стрельцов, сияющих звездной цепью на небесном плаще». Кстати, отметим, что финальный переход от зимней реальности Нидерландов к реальности гобелена, включающий астральные образы, напоминает и о существовании экваториальных созвездий Девы и Единорога, которые в европейских широтах можно увидеть только зимой. Финал стихотворения в этом смысле получает дополнительную астральную семантику.

Средневековая концепция мира, на первый взгляд, предстает доминирующей в тексте, по крайней мере, образ мира здесь моделируется с учетом разделения сфер земного и небесного. Земное отдано на откуп людям и природе, небесное — прерогатива божественного. В средневековой картине мира, сошлемся на Арона Гуревича, были сильны «контрасты вечного и временного, священного и греховного, души и тела, небесного и земного», однако «средневековое христианское мировоззрение “сняло” реальные противоречия, переводя их в высший план всеобъемлющих надмировых категорий, и в этом плане разрешение противоречий оказывалось возможным при завершении земной истории, в результате искупления, возвращения мира, развертывающегося во времени, к вечности»¹. При этом в стихотворении Екатерины Симоновой две сферы — земная и небесная — находятся неожиданно во вполне гармонических отно-

¹ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Gurev/01.php.

шениях: Господь, вовсе не радующийся зиме, а потому надевающий «самый теплый камзол», не ожидает от «веселых наглецов» духовного восхождения, даже за добром и злом он мудро следит сквозь пальцы. Да и сами наглецы легко теряют варежки и/или души, путь которых в дальнейшем вовсе не очевиден. Таким образом, двойственная модель мира здесь востребована лишь декоративно, как некий рудимент уходящего Средневековья, ее строгие иерархии не выдерживаются.

По сути, перед нами разворачивается уже вполне возрожденческая картина с ее принципиальным антропоцентризмом: и Господь очеловечивается именно поэтому, и земное оказывается отнюдь не противопоставленным небесному, а сопоставленным через категорию бесконечности, и на первый план выходит представление о красоте всего сущего, даже птицы, падающие замертво с кружев небесного камзола, умирают хоть и от холода, но красиво. Идея конца истории приобретает иную акцентировку: история заканчивается практически гармонией, кабы, пожалуй, не смерть.

И вновь мы возвращаемся к финалу стихотворения. Почему единорог умирает? С одной стороны, смерть единорога для европейского искусства — нередкая коллизия. Охота на животное (в качестве приманки использовалась девственница), часто венчающая его гибелью, встречается как в средневековых текстах, так и в современных — достаточно вспомнить цикл «Охота на единорога» Инны Близнацовой¹, прекрасно известный Екатерине Симоновой и, по ее признанию, произведший на нее неизгладимое впечатление (цикл также является эксфрасисом, но изображает не «Даму с единорогом», а другие гобелены). В нашем случае охота на единорога, скорее, исключена — животное умирает своей смертью, даже вполне добровольно: нет ни охотников, ни оружия, ни ран. С другой стороны, общеизвестно, что зима — время тотального умирания в природе, и птицы, про которых мы говорили ранее, умирают именно от обледенения, замерзая в воздухе. Однако и с зимним умиранием получается неувязка, поскольку женщина и единорог располагаются в несколько ином хронотопе, нежели птицы, где зима проявляет себя опосредованно (сравнение глаз и голубого льда). Да и единорогу в условиях обледенения незачем падать на колени и радоваться смерти, все-таки от холода умирают по-другому. А потому наиболее смыслово значимым объяснением гибели животного видится его жертвенное поклонение перед красотой, которую воплощает женщина (отнюдь не дева, не девственница). Красота эта земная, в средневековых категориях греховная, но именно она приводит на смену концепциям бестелесного духа, именно она апологетически превозносится в стихотворении, именно она оказывается той силой, перед которой единорог добровольно склоняет колени и радостно принимает свою участь. Так начинается Возрождение в стихотворении Екатерины Симоновой и именно так оформляется его сюжетная и смысловая целостность.

2013

¹ Близнацова И. Жизнь огня : кн. стихов. Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1995. С. 58—65.

Часть 3. Краткий курс крови. Рецензии

Екатерина Симонова. Сад со льдом.

М. : Русский Гулливер / Центр современной литературы, 2011.

Екатерина Симонова. Гербарий. New York : Ailuros Publishing, 2011¹

Екатерина Симонова — яркий поэт Нижнетагильской поэтической школы и, как верно заметил Василий Чепелев в рамках завершающих чтений фестиваля «ЛитератураРентген-2011», в своем роде последняя из могикан, оставшаяся верной традициям школы и Нижнему Тагилу, который уже покинули и Евгений Туренко, и Елена Сунцова, и Алексей Сальников, и ряд молодых авторов, знавших легендарное ЛитО «Ступени» скорее понаслышке.

В критике и литературоведении представление о Нижнетагильской школе настолько прижилось, что даже стало препятствием для обновленного восприятия поэтов круга Евгения Туренко. А ведь участники «Ступеней» выросли и перестали быть учениками. Сами стали литературтрегерами, как, например, в случае Еленой Сунцовой, которая открыла в Нью-Йорке издательство Ailuros Publishing и издала «Гербарий». Но с Екатериной Симоновой оказалось сложнее. Мне кажется, в отношении ее сформировалась опасная инерция восприятия: Екатерина Симонова — молодой поэт и точка. Молодость, конечно, понятие вполне применимое и к тридцатилетним поэтам, учитывая средний возраст членов писательских организаций или даже не учитывая. «Вот мы старше, вот мы почти генсеки...» — написал Алексей Сальников — ключевой, по-моему, для нижнетагильцев текст. Однако поэзия не бывает «молодой» или «старой». Она бывает самобытной и не очень. Все дело в голосе поэта, его творческой манере. У Симоновой свой голос есть — это раз. Симонова, хоть и участвует в молодежных слэмах, ушла далеко от молодежи и в тематике, и в стилистике — это два.

Новых сборников от поэта ждали долго. После «контрабандовского» «Быть мальчиком» (2004) были только публикации в журналах. Казалось, поэт и не меняется: все та же любовная лирика, все та же гендерная проблематика, все те же сложные игры с прецедентными текстами (прямая цитата — не симоновский прием, это было слишком прямоговорением), все тот же угол зрения, смещающий реальные предметы в символическую плоскость, та же строфика, слегка обновленная в свете новейших тенденций, — в общем, предсказуемый набор. Однако дождалась, и вот — дуплет поэтических книг, вышедших в 2011 году почти одновременно и практически не пересекающихся по материалу. И да, находишь

¹ Гербарий со льдом // Урал. 2012. № 1.

в здесь все то же самое, но одновременно и не то же самое. Голос поэта не стал принципиально другим, но после этих книг общее восприятие его творчества не может не поменяться. Перед нами уже большой поэт.

но такая печаль настает и смежает веки
белые львы читают считают реки
в которых ты полощешь свои маленькие руки с букетом
еще не на том но уже под электрическим светом

бессонные ночи стали давно называться днями
за что мне эта глухая печаль эта дикая память
ты же сто лет мне никто — да ведь?

В качестве послесловия к «Саду со льдом» приведены слова Евгения Туренко: «Этим буквам 5, 50 и 500 лет одновременно (одной купюрой)... Время и пространство — одно и то же — вещество и возраст...» Архаика пронизывает весь сборник. Архаика, сходная с той, которая являлась узнаваемым элементом поэтической системы Михаила Кузьмина или даже Осипа Мандельштама.

Но ласточка летит в пустую башню
И по реке плывут душевности травы —
Любимые задушенные наши
Конечно общие. ...

Вещество и возраст, тело и окружающие предметы, память и прапамять вытесняют историю и любые явления постороннего поэту мира. Потому как есть мир потусторонний и посторонний, а поэт находится где-то на их пересечении. Впрочем, спиной — к постороннему.

твоя насекомая жизнь легче чем
ветер подкидывающий пустой пакет
поэтому любые мои слова
в итоге становятся прекрасным ничем

«Гербарий» — третья книга автора, наполненная своеобразными стилизациями под Серебряный век и поэзию Русского зарубежья. Игровые стратегии идут бок о бок с прямыми лирическими высказываниями, создавая словесную ткань настоящей поэзии, в существование которой автор сборника безоговорочно верит.

Ты дышишь воздухом, как рыбную водой,
Безгласный, в город не входя — вплывая,
Как в гулкий грот, в фонтанные подвалы,
И тянутся деревья за тобой,

Как след от лодки на пустом песке —
Скрипуче узловатые, густые,
И падают, как яблоки большие,
Дожди в нелетней темной пустоте...

В книге — а это именно книга, а не сборник стихотворений — есть вполне проявленный сюжет: эмиграция Адели С. из Петербурга в Париж. Есть лирическая героиня, за которой кроется главным образом сама Екатерина С., хотя можно угадать и типичную представительницу богемы начала XX века (такую книгу могла написать Ирина Одоевцева, если бы обладала поэтическим талантом Екатерины Симоновой, и не могла бы написать Екатерина Симонова, если бы не было книг воспоминаний Ирины Одоевцевой). Герои, живущие в текстах, — от Юрочки и Оси до Ходасевича и Бунина — узнаваемы

и заранее любимы. Их жизнь, наполненная тайным смыслом творчества, равно как и жизнь самой героини, вхожей в этот одоевцевский петербургско-парижский круг, заведомо прекрасна — она никогда не повторится, она уникальна в своей временной хрупкости.

Пухнет город от воды
Будто смерть-тряпица
То ли плакать-тосковать
То ли веселиться

Глянешь в круглое окно
Уплывают в море
Люди домики мосты
Стихнуть на просторе

И летит воздушный шар
С девушкой в корзине
Карл Булла его не снял
И уже не снимет.

Перед нами не просто «петербургские вечера» или «грасские истории», но заново рассказанные мифы. И мастерство автора проявилось не только в ремифологизации ушедшей эпохи и ее персонажей, но и в самом поэтическом взгляде автора, смещающего людей и предметы в некое ирреальное пространство.

Невозможно плакать вечно
Невозможно и забыть
Мертвым городом отмечен
Можно только просто быть

Таять сахаром в стакане
Слышишь слышишь как шуршит
Будто мышь в ночном кармане
Сном как морфием зашит

Голову забивши в руки
Будто сваи в мерзлый грунт
В жуткие играешь жмурки
Будто где-то будто ждут

Однако именно ирреальное пространство для поэта и поэзии и есть самое реальное. Это всякий раз подтверждают/утверждают сборники стихотворений Екатерины Симоновой.

Екатерина Симонова. Время. Нью-Йорк : StoSvet Press, 2012¹

Как-то неожиданно это совпало: актуальные ныне политические разговоры о Новом Средневековье, заполнившие СМИ, и непредсказуемый, но попадающий в контекст и столь отражающий дух времени интерес Екатерины Симоновой к «бестиариям», «часословам», «голубям невинности», готическим соборам — всему тому, что составляет целый культурный пласт, опознаваемый нами как средневековый.

Четвертая книга стихотворений Симоновой, ныне живущей в Екатеринбурге, и вторая из изданных ею в Нью-Йорке, имеет название «Время». Она и современна, поскольку свидетельствует о своей эпохе, и, как всякая настоящая поэтическая книга, безвременна, как бы опровергает диктат бегущих по кругу, но все же разводящих прошлое и настоящее часовых стрелок. В книге нет времени как

¹ Новое Средневековье и нью-йоркский гобелен // Независимая газета. Ex libris. 2013. 30 мая.

такового. Как точно отметил Владимир Гандельсман, она вся пространство мифа. Миф подразумевает статику, застывшее время или же время, сжатое до точки, являющей уже квинтэссенцию Времени. Андрей Тавров, написавший предисловие к книге, более детально, обозначая поэтику стихотворений Екатерины Симоновой как поэтику гобелена. Гобелен — это пространство большого Времени, пребывающего в своем величии и совершенстве. Реалии и ирреалии средневекового мира на гобелене предельно укрупняются, сюжеты наполняются символическим значением. Гобелен — это средневековая утопия, поэтику которой мастерски освоила Симонова. В ее стихах животные, растения, явления природы теряют свое денотативное значение, вплетаясь в общий поэтический рисунок в качестве ассоциативных элементов. Так на выходе получаются барочные эмблемы, которыми затканы пространства гобеленов.

аптекарь держит змею за горло змею, выплевывающую яд,
стекло, ржавчина, сумерки, кошка на мягких лапах
крадется и жизнь крадет, однако густой виноград
бродит в подвале в бочонках...

Однако мы имеем дело не просто со стилизациями под Средневековье или барокко: прекрасное и ужасное вовсе не отменяются симоновским постмодерном, создавая своими причудливыми сочетаниями неповторимые рисунки поэтических тканей:

когда начинают бить полночь — звук отдается от стен — часы,
ветер все флюгеры поворачивает на восток,
закипают моря, прекрасны и, как темнота, пусты,
волосы распускают суккубы, в губы тебе вкладывая мертвый цветок...

Постмодернизм книги, тем не менее, никто не отменял, если брать во внимание сознательное обнажение автором целого ряда приемов. Здесь ощущается как смоделированность самой средневековой тематики, так и сконструированность семичастной структуры книги: «Бестиарий», «Часослов», «Софья, глядящая в колодец и видящая на дне мертвую звезду / голубя невинности», «Хор», «Приправы и правда», «Камни», «Берег». Как говорит сама Екатерина Симонова, во «Времени» есть внутренний сюжет: движение героев к смерти, хотя очевидно, что каждая из этих частей могла бы стать отдельным сборником, особенно самая большая и нетривиальная по содержанию «Приправы и правда», в которой стихи сопровождают рецепты приготовления салатов, супов, пирогов, десертов и т. д.

И все-таки наиболее интересное в книге — это поэтическая индивидуальность автора. Стихотворения отличаются повышенной ассоциативностью и неожиданными семантическими сдвигами. Они представляют собой разворачивающиеся, но так и не развернутые до конца метафоры, которые в финале венчает какая-то лаконичная и полная символического значения деталь:

цветущее поле, олени в лесу, вода,
отразившая стадо олень, как тишину,
камни на дне завернув в холстяную волну,
и звезда, самая ранняя, чистая, с высоты
смотрит в воду, пока ее ищешь ты

Стихотворения Симоновой по-настоящему аллегоричны, как аллегоричен язык Средневековья или как аллегорична поэзия вообще. Именно в этой точке, точке предельной символизации языка, смыкаются прошлое и настоящее и проявляются очертания Времени.

Как так получилось, что уральский андеграунд, в первом своем поколении неомодернистский, в чем-то смыкающийся с метаметафоризмом, в чем-то — с авангардными практиками поэзии XX века, во втором поколении породил целый ряд поэтов, стремящихся к прекрасной ясности и классической простоте? Потаенный конфликт отцов и детей? Но разница в возрасте не такая уж и критическая. Неожиданное влияние извне? Например, причащение к определенной традиции: Кушнер, Рейн, Пурин, Леонтьев? В случае Олега Дозморова, оно, может быть, и так. А в случае — беру навскидку — теперь уже неуральского, но такого же принципиально неизбыточного Андрея Пермякова? Смена поэтических парадигм и внутренние процессы в самой уральской поэзии? Похоже, что здесь немалую роль сыграл начавшийся выход из андеграундного состояния, подразумевающий открытость и взаимодействие с отвергнутыми первым поколением поэтическими традициями. Известно, что Олег Дозморов и Борис Рыжий читали не только петербургских современников, но и некоторых поэтов советских, совсем не модернистов.

Конечно же, у Дозморова больше всего Владислава Ходасевича, и мнимая простота, обывочность речи вовсе не означают упрощения картины мира. Пример про соседа, играющего на бас-гитаре:

Его я тихо ненавидел,
его я пылко презирал.
Ничем придурка не обидел,
а он затих, а он пропал.

И где он? Умер или спился?
Кто даст мне правильный ответ?
Куда сосед запропастился?
И почему тех звуков нет?

И кто, если не Ходасевич, повел уральского поэта путем эмиграции, тяжелой лиры и европейской ночи?

В книге с бегемотским названием можно проследить становление поэта — от уральских стихов 1998 года, до стихов, написанных в Уэльсе: все меньше восьмистиший, все чище традиция, все обостреннее экзистенциальное восприятие действительности.

Настигает в шумной компании, по телефону.
Звонит тебе, стихотворцу и мудозвону,
говорит: «Ты помер. Слышишь, старик, ты помер.
Что ты там шепчешь про не тот номер?

Это я кручу диск в желто-красной будке.
Это я звоню тебе, как «Звезда» «Незабудке».
Это я тебе снился все эти двадцать лет.
Я придумал тебя, и теперь тебя больше нет».

Бытовых деталей и притом прозрачности слога становится тоже больше. Если бы Олег Дозморов перешел на свободный стих (представим на миг), он мог бы попасть — сейчас буду бита и той, и другой стороной, относящимся друг к другу явно скептически, — куда-нибудь в контексты поэзии Дмитрия Кузьмина или, скажем, более молодого и радикального Игоря Бобырева, где лирический герой также автобиографичен, а внешний мир также детален.

Однако Дозморов крепко впаян в традицию. И еще он принципиально неромантичен, ему чуждо любование собой и культ красоты.

Ради однокомнатной квартиры
тяжело трудиться десять лет.
«Ах, прощай, бряцанье праздной лиры,
я теперь рабочий, не поэт», —
сетовать. Из молодости выйдя,
распрощаться с радостью навек.
В зеркале — ланиты, очи, выя.
«Здравствуй, ординарный человек»...

**Тарас Трофимов. «Мне внове — богом. Зябко на душе...»
Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012¹**

Тарас Трофимов — широко известный в Екатеринбурге поэт, писатель, композитор, певец. Он умер в апреле 2011 года — случайное стечение обстоятельств. Книга, выпущенная близкими и знакомыми поэта, ознаменовала сразу две даты: годовщину смерти и несостоявшееся при жизни поэта тридцатилетие.

Как это нередко бывает с книгами, подготовленными почти сразу после смерти автора, «Мне внове — богом. Зябко на душе...» — сборник если не лучших, то знаковых для его творчества текстов. А в случае Тараса Трофимова — еще и графики, и музыки: книга проиллюстрирована его рисунками, приложен диск с песнями группы Stockmen. Все это дополнено фотографиями, сделанными Арсением Мазуренко, Сергеем Раецким, Лелей Собениной и др. и интервью. «У каждого, наверное, был свой Тарас», — заметил в послесловии Дмитрий Шкарин. И таких людей оказалось немало.

Сборник разделен на несколько частей, представляющих различные аспекты творческой личности Тараса Трофимова — Т. Танкиста, Mad Terence Trofimov. Он максимально полно отражает широту творческих интересов и возможностей автора и в то же время постулирует его уникальную индивидуальность.

Его стихи представляют собой вербальный эксперимент, не отменяющий, впрочем, лиричности в поэзии и сюжетности в прозе. Эти тексты — не на широкого читателя, их природа — авангардная. Виктор Иванів точно определяет их как «последний оплот русского футуризма». Уже названный нами Дмитрий Шкарин отмечает увлеченность поэта творчеством обэриутов: Хармса, Введенского. Насколько я знаю, еще одним важным источником для Тараса Трофимова стали эксперименты французских сюрреалистов: антология с лысой девушкой на обложке и монография Л. Г. Андреева были его настольными книгами, когда он учился на филологическом факультете Уральского университета (кстати, именно тогда он написал курсовую работу по Хармсу, про которую вспоминает в книге Андрей Ильенков). Игровые стратегии и элементы автоматического письма встречаются здесь довольно часто:

Не спешить не пить
просто выйти из дома
положить на рельсы пятак
и не ждать результата
увидеть памятник
из племени бестелесных
еще знаю кладбище
где похоронены супруги Ящер
можно даже потерять спички
пойти искать знакомых
загадочно ухмыляться
заставить их попрощаться
не спешить не пить просто выйти из дома.

¹ Комната, где снятся черти // Урал. 2012. № 10.

«Композиционные решения в его свежих текстах столь выстроены и строги, что, разглядев их, удивляешься и завидуешь», — это уже Василий Чепелев, собственно и открывший сначала для Екатеринбургa, а затем и для Москвы и всей страны «элегантного футуриста» Тараса Трофимова.

Однако эксперименты с формой не определяют творческий потенциал данного автора. Поэт ставит вопросы экзистенциального характера.

А что это был за парень
с которым ты разговаривал
с которым себя оплакивал
на ком ты висел когда напивался
кто тебе верил
чистил твой камень отчаяния
я.

Герой поэзии Тараса Трофимова — фигура драматическая, выясняющая отношения с собой и окружающей действительностью, по одной из автохарактеристик, «надежда русского дурдома». Иногда кажется, что автор сознательно играет в лузера, подчеркивая маргинальность своего существования и упиваясь этим, иногда — что он живет именно так, как описывает, что жизнь его определяют «дух раздолбайства» и «микроб рок-н-ролла», о которых он говорит в интервью кировскому «Эху Москвы». Он то экспериментирует с жизнью, то плывет по течению, то безуспешно пытается что-то изменить — в любом случае, всегда обречен на неудачу. Отсюда ирония и самоирония.

Ирония как стратегия востребована и в прозе Тараса Трофимова. Его самая реалистическая повесть в сборнике «Руку не меняют» написана с оглядкой на широкий контекст «алкогольной» литературы: от Довлатова до Буковски. Герой здесь автобиографичен и автопсихологичен. Действие происходит в узнаваемых екатеринбургских декорациях: универ, дворик за универом, где стояла скамейка с медведями, алкомаркет «Магnum». Персонажи — также узнаваемы: те странные и не очень личности, которые проводят свое время на крыльце Уральского университета (любимое место неформальной молодежи), где всегда, кстати, можно было увидеть самого Тараса Трофимова. В повести приводится забавная и одновременно зловещая история, связанная с водкой, имеющей на этикетке традиционные русские названия «Калинка», «Малинка», «Рябинка», «Осинка», а также слоганы, обещающие удачу, богатство, здоровье, но действующие прямо наоборот. История, рассказанная как анекдот, анекдотом не является, поскольку кроме внешнего сюжета в ней есть сюжет внутренний. Недаром смертоносную «Малинку» герой ставит в холодильник про запас, так... если потребуется.

Маргинальность — это стиль жизни Тараса Трофимова, драматизм — сопутствующее этому стилю мироощущение. Оно актуально и в авангардных повестях «Духоборы. Цикл воспоминаний», «Комната, где снятся черти». «Страшней всего была внутренняя тюрьма, которой Жора справедливо бежал, как осы. Это означало — ты приговариваешь себя при каждой чашке кофе. Куришь электрические мучающие сигареты — вот, пойдя покури. Тебя может обвинить любое существо со ртом — и ты не купишь хлеба, и рыб своих ты не покормишь, те тоже тебя презирают каждый пузырем из их холодных губ».

Маргинальность Тараса Трофимова имеет двойные истоки: литературные и рок-н-рольные. Она во многом связана с молодежной субкультурой. Это то, что противостоит официальной риторике всех времен и государств. Это то, что в более узком плане противостоит офисному существованию, столь типичному для больших городов. В поэтике подобные противостояния часто выражаются с помощью

элементов пародии, которые расширяют традиционные формы: так, эгодокумент превращается в постмодернистскую повесть («Духоборы»), анекдот граничит с псевдодокументом («Книга жалоб и предложений» в повести «Руку не меняют»), поэтический текст оказывается как бы заземленным, укорененным в быт, абсурдизируется.

И снова мы кидали нож,
Чтобы найти вчерашний короб —
В пустыне ночью люди мрут.
Мы в короб побросали труп.
Вот стал вместилищем костей
Чудовищного археолога
Потомок досок и дождей.
Так мы нашли в пустыне влагу:
Она лилась из наших глаз.

Нина Барковская рассматривает поэзию Тараса Трофимова в рамках молодежной «городской» поэзии, отмечая, что его герой, «романтик по характеру, существует в центре города — в плену жесткой капитализированной действительности, но и в центре культуры». «Яркая особенность мироощущения в стихах Трофимова — комплекс жертвы и, соответственно, идея искупления царства зла». Зло находится вокруг говорящего, зло надо абсурдизировать и заговорить.

Может быть, поэтому поэтической словарь Тараса Трофимова отличают агрессивность и вычурность. Они же — типичные элементы стиля рокабилли, то есть стиля группы Stockmen, а если точнее, психобилли, психоиндустриального стиля, которые из музыки интегрировались в поэзию. Язык подобных текстов теряет ряд означающих элементов. Смыслы здесь смещаются, образуя пустоты, которые зачастую не имеют семантической нагрузки, но совершенно необходимы для адекватного восприятия поэтического текста: без них он бы был архитектурно ущербным.

Книга Тараса — это как комната, про которую сказали, что в ней обычно снятся черти. Кому-то, оказавшемуся в этой комнате, они реально будут сниться, а кто-то спокойно проспит всю ночь, не увидев снов вообще.

**Янис Грантс. Бумень. Кажницы. Номага.
Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2012**

До прочтения книги Яниса Грантса мне казалось, что самый последовательный продолжатель традиций Хармса на Урале — Тарас Трофимов, виртуоз абсурда и формотворческих экспериментов. Но Янис Грантс оказался примерно на той же высоте и поэтически не менее убедителен. Учитывая его «детские» (или квазидетские, как бывало у Хармса) стихи, постфольклорность и игры в переводы, то в чем-то и разнообразнее.

Вся книга — нельзя не обратить внимания на ее название — игровая.

Бумень. кажницы. номага.
номень. бужницы. камага.
камень. ножницы. бумага.

Детская игра усилиями поэта, сильного в комбинаторике, превращается в игру лингвистическую, ценную, впрочем, не самой экспериментальностью, но обозначением тотальной абсурдности происходящего. Поэт, который знает много об абсурде, знает не меньше о самой жизни.

Игровая стратегия определяет и композицию книги, и визуальные решения. «Бумень» начинается с Книги 2, Части 3. Затем идут Часть 2, Часть 1, междукнижие, Книга 1, в которой три части рас-

положены уже привычным образом. Получается, что книгу мы читаем последовательно с конца, но потом возвращается к началу и читаем уже, как следовало бы. Композиционно воплощается идея развернутой и перевернутой книги.

Безусловной находкой Грантса, смогшего донести ее до верстальщика, является расположение текстов на странице. Да, обычные столбики, параллельные границам страницы, здесь не исключение, но сколько стихов просто гуляет в разные стороны, как подвыпившие хулиганы. Строчки крелятся, загибаются, вот-вот сползут куда-то за пределы страницы. Строчки непослушны, непредсказуемы, абсурдны. Их можно не читать, они уже изумили и покорили своей вольностью.

Но все-таки читать книгу Яниса призываю. Стремление поэта перевернуть и вывернуть слово граничит со смысловыми находками и особой лирической пронзительностью.

*ты же лошадь, а дура,
говорил командир
и по гриве каурой
пятерней проводил.*

*и копытом месила,
за себя устыдясь,
Пролетарская Сила
пролетарскую грязь...*

**Алексей Кудряков. Стихотворения.
Екатеринбург : Уральский меридиан, 2012¹**

Когда поэзия исключает метафору, процесс смыслопорождения становится особенно напряженным и оказывается на грани колоссального риска: образный минимализм часто приводит к тривиальности, которой волюнтаристским решением автора придается статус особой и ценной именно своей особостью стилистической системы. Таким путем идет немало авторов, не ощущающих стертость смыслов и банальность поэтических приемов вообще и в рамках собственного творчества в частности. Сказанное не относится к тем немногочисленным авторам, которые имеют очевидный поэтический дар, но при этом исключают из арсенала художественных средств яркие приемы, противопоставляя им гармонию форм и глубину смыслов. Не относится сказанное и к Алексею Кудрякову, представившему не так давно первый сборник стихотворных опытов, небольшой по объему, но вполне репрезентативный по содержанию.

Мне кажется, без ошеломляющей метафоры довольно сложно удерживать внимание читателя продолжительное время. По крайней мере, не всякому поэту это удастся. Алексей Кудряков предпринял такую попытку: кроме черного дрозда в виде ангела Люфтваффе не могу вспомнить в сборнике чего-то еще вербально и визуально эффективного. Эффект здесь достигается иным и, надо сказать, небанальным образом: за счет мастерского выстраивания цепочек бытовых и, казалось бы, ничем не примечательных деталей.

*Закрой глаза. Вот мартовский паек:
глоток вины, ржаной тоски полмеры.
На талом льду — густой кровоподтек
с бычками вмятыми, бесцветно-серый.
Вдоль просеки — ряды безлюдных дач,
и звон цепей, и лай, летящий в дымку.
Погост и столб электропередач,
к земле клонящийся, — почти в обнимку.*

¹ Фрагмент рецензии: От стиха до стекла // Урал. 2013. № 1.

Ничего в этом пейзаже не привлекает внимание, он типичен и подчеркнута непоэтичен — видна школа Роберта Фроста, хотя в поэзии молодого автора сильны и другие влияния. Однако угол зрения здесь неявно смещен: перед нами не безэмоциональное, хотя и внешне отстраненное описание; пейзаж внутренне пережит и прочувствован, притом что эмоция, ради которой собственно и создается текст, находится не на поверхности, но тщательно замаскирована. Текст герметичен, автор прячет себя в пейзаже так, что читателю удастся увидеть в лучшем случае его призрачный силуэт. Алексей Кудряков — апофеоз интроверта в поэзии (чего стоит одно лишь название его сборника, внешне стертое, но этой же стертостью передающее общий настрой автора и специфику его поэтической системы).

На заляпанных стеклах, в потусторонней возне
светотени и мороси, время — застывшее олово.

...лучше выбраться в тамбур и, засыпая во сне,
опустить на колени голову.

Замкнутость пейзажа на самом себе, тонкие градации, практически не заметные невооруженным взглядом, наконец, недоговоренности — это инструментарий молодого поэта. За счет неброских эпитетов в его поэзии создается картина, казалось бы, обыденная и серая, но именно серость и обыденность, не теряя своих существенных характеристик, в какой-то момент возрастают с геометрической прогрессией. Их становится слишком много и вообще слишком. И именно в этот момент заканчивается текст стихотворения Кудрякова и начинается собственно поэзия.

**Руслан Комадей. Стекло : кн. стихотворений : в 2 ч.
Челябинск : Десять тысяч слов, 2012¹**

Известные театральные опыты Руслана Комадея непредсказуемо, но вполне наглядно отразились в архитектонике его второй поэтической книги, которая получилась в двух актах с эпилогом. Акты довольно разные по качеству и по ощущениям, а эпилог в виде автобиографии, вопреки читательскому ожиданию, чуть ли перекрывает все ранее сказанное в книге и содержит огромную концентрацию искренности и остроумия. Пьеса, по-моему, состоялась.

Стекла, заявленного в названии, как такового в книге нет, есть «Песок» и «Трещины» (обозначения частей): материя до стекла и материя после, когда стекло утрачивает целостность и его уже сложно назвать стеклом как таковым. Удачная метафора, которая вмещает в себя процесс жизни с ее важнейшими этапами рождения и предсмертного разрушения. Плюс идея прозрачности и призрачности материи, сгустившегося до стекла воздуха, способного отражать и преломлять отражения, самым вольным образом перестраивая визуальное. Все равно что назвать сборник «Волшебный фонарь», но вербально заретушировать «волшебное» и «фонарное», останется только чистая функция, в том числе и поэтическая. Однако боюсь и с той же интенсивностью надеюсь, что заблуждаюсь в своих страхах, метафора на обложке принадлежит не Руслану Комадею, поскольку за фигурой автора сборника неизбежно мерцает и другая фигура: режиссера постановки или, как отмечено в выходных сведениях, редактора, составителя и оформителя данной книжки Виталия Кальпиди. По крайней мере, некий редакторский замысел тоже прорисовывается: «Песок» — это хаотические частицы, застигнутые в тот момент, когда их движение начинает приобретать какие-то первоначальные осмысленные векторы, «Трещины» — разрушение всех векторов, возвращение в хаос. Гармонии в этом смысле Кальпиди

¹ Фрагмент рецензии: От стиха до стекла // Урал. 2013. № 1.

не допустил (зато в духе постмодерновской эстетики зашифровал в названии аллюзию на ломоносовскую классику). Но гармония в поэзии Руслана Комадея есть и ее не может не быть, учитывая его персональную любовь к поэзии XIX века, не тронутый модернистским распадом атомов и постмодернистской тотальной иронией.

Стихи, собранные в книгу, что нередко бывает с многопишущими поэтами, довольно разные: от элегической и медитативной лирики до срамных куплетов. Из Комадея, родился он в соответствующую эпоху, получился бы неплохой поэт пушкинского круга, или даже «кудри бога», про которые он, мифопоэтизируя, пишет в автобиографии, могли стать кудрями самого сами понимаете кого (кабы, замечу от себя, наш юный гений и двоечник не разбрасывался: от поэзии до театра и кино).

Из магистральных сюжетов в книге выделю, пожалуй, один: прощание с домом, одновременно желанное и горькое. «Ребенок влез на подоконник. / Не повторяй его ошибки». Малый мир семьи в процессе взросления расширяется до огромного мира людей и пространств, дом — до бездомности и незащитности человека, брошенного в этот мир. «Мама, тебя продует / дымка от сигарет». И действительно продует, поскольку сигареты — это знак большого мира, так часто несовместимого с малым.

Комадей — явление многообещающее. В своих стихотворениях он сочетает традиционное и авангардное, не отказываясь ни от привычных и по-своему банальных поэтических форм, ни от неожиданных экспериментов. Несмотря на то что этим путем следуют многие уральские (и неуральские) поэты, Комадей на их фоне просто должен обрести собственный голос. Нельзя не заметить, что лучшие его строки особенно выразительны и живописны.

Окоченеет и начнем.
Подводные водоросли слов.
И рыбы мокнут под дождем,
употребляя комаров.

Комадей — личность экстравертная, хотя и без крайностей: он не просто смотрит в себя, но улавливает во внешнем, как в отражающем стекле, что-то близкое ему самому. Он устремлен во внешний мир, но не фиксирует с дотошностью счетовода детали, а ищет знаки и символы и щедро насыщает их эмоциями. От Комадея можно ожидать чего угодно. У него широкий стилистический диапазон, но его подстерегает опасность стать «отражателем» всего, что окажется в поле его поэтического внимания. А пока Комадей молод и подает большие надежды.

**Константин Комаров. От времени вдогонку.
Екатеринбург : Уральский меридиан, 2012¹**

Поэт не может не заниматься житнетворчеством, потому что поэзия и внутренняя свобода, которая программирует нестандартные сценарии поведения, поступки, составляющие целые жизненные сюжеты, зарифмованы. Поэзия и есть концентрированная свобода. Поэзии нет вне свободы. В приложении к Константину Комарову, котором пойдет речь, повторять эти всем известные положения вовсе не возбраняется, поскольку поэт этот увлечен, я бы даже сказала, упоен житнетворчеством.

Держа в руках его первую серьезную книгу стихотворений (стихи 2008—2011 годов), замечаю, что все творческие усилия Константина Комарова направлены на формирование образа самого себя, создание автомифа. При этом специфика лирического сознания данного поэта заключается в оксюморонной, но уже вполне традиционной для но-

¹ На кухне ждут вторую... // Новая реальность. 2013. № 46.

вейшей литературы экстравертной интровертности. Такое сознание распахнуто вовне и замкнуто в самом себе одновременно. План содержания и план выражения в поэзии подобного рода не то чтобы совпадают, но находятся в сложной связи по типу неполноценной оппозиции, что, впрочем, не означает убогости самой поэзии.

Лирическим героем Константина Комарова становится четко смоделированный, отчасти заимствованный из русской поэзии парень из российской провинции, в конкретном случае — из города Свердловска. Отметим, что поэт явно бравировует своей принадлежностью именно Свердловску, не Екатеринбургу, то есть локусу вообще-то из поэзии Бориса Рыжего (после Бориса Рыжего бравировать этим сложно и не очень-то нужно, хотя вполне понятно, почему этим грешат молодые поэты). Главное, что делает герой Константина Комарова, — живет, и здесь нет никакой иронии: жизнь становится необходимо сложным процессом, ибо живет он, предельно растворяясь в мире и людях. Он открыт, бесшабашен, смел и юн. Он любит получать удовольствие от жизни: непомерно пьет, курит в режиме нон-стоп, иногда влюбляется, иногда вспоминает, что пора поесть... В общем, когда Вася Ширяев в № 10 журнала «Урал» за 2012 год написал об одном из комаровских стихотворений: «Поэт ходит по городу, блюет в снег, встречает девушку, читает ей стихи и размышляет о хреновости бытия» — или о другом: «Весна. Поэт доволен и собирается курочку покушать», он был дерзок только интонационно.

Образ рубахи-парня из Свердловска очень подходит Константину Комарову. Но не зря мы говорили об особом типе интровертности и своеобразной закрытости лирического сознания. Как и многие молодые поэты, Константин Комаров замкнут на себе и занят в большей мере своим «я». Сложно оценить, насколько оно яркое и неординарное, поскольку в русской поэзии разные типы «я» представлены очень широко: от Лермонтова до того же Бориса Рыжего, а лучше — Дмитрия Воденникова. Это занятие самим собой, явленное вербально, увлекательно подчас не только для самого поэта, но и для читателя, открытого для знакомства с поэтом, особенно молодого читателя, так же как и поэт, ищущего жизненные ориентиры и выстраивающего поведенческие стратегии.

Когда впервые я уперся,
нетрезвый и полуживой,
в паркет узорчатый и пестрый
своей немой головой,

где хлам словесный в кучу свален
и ржавчиной изъеден весь,
тогда я стал сентиментален
ко всем, кого не встречу здесь...

Мир внешний как бы ускользает от взгляда говорящего. Да, мы понимаем, что живет он в Свердловске, бывает в Питере, но кто и что окружает поэта? Как он видит внешнее и как осмысляет то, что видит?

Не цирк, не вечность и не карцер,
а понемногу от всего:
для взгляда лучшее лекарство —
перенатруженность его.

Логичным следствием сосредоточенности лирического сознания Константина Комарова на самом себе и своем внутреннем мире становится заикленность на болезненных состояниях и пороговых ситуациях. Да, русская поэзия много знает про боль и смерть. Но ведь не только про боль и смерть, иначе всякий текст, в котором говорится о подобных вещах, должен быть признан художественным.

Боль и поэзия пересекаются, но не смыкаются в своем пересечении. А потому стихотворения Константина Комарова располагаются в диапазоне от трагедии до фарса.

Ведь я не бог и не герой,
их полномочий не ворую.
Я просто послан за второй,
а там, на кухне, ждут вторую...

Константин Комаров подвержен влияниям (сам обозначает поэтические ориентиры: Маяковский, Губанов, Башлачев, Рыжий и т. д.), но притом растет, растет болезненно, через опыты свободы и ограничения. Он всматривается в себя, пытается вычитать в себе то, чего пока там нет, но, не будем исключать, когда-нибудь появится.

Первая книжка не показатель, нужны еще стихи, нужны книги, нужно движение времени, чтобы понять, что за явление мы получили. Так что, дорогой Костя, ждем вторую...

**Константин Комаров. Безветрие.
СПб. : Первый класс, 2013¹**

Недолго пришлось нам ждать второй книги екатеринбургского поэта, еще не так давно, после выхода сборника «От времени вдогонку» (2012), публично пообещавшего взять творческую паузу и не заниматься активной публикаторской деятельностью, чтобы собраться силами и явить *urbī et orbī* что-то принципиально новое. Решение это, без сомнения, похвальное, но, как иногда случается, моментально нарушенное. И в данном случае — инициативой петербургского поэта, кинодраматурга и издателя Татьяны Богатыревой, заручившейся поддержкой Фонда Алексея Улюкаева «Финансы и развитие» и выпустившей в весьма сжатые сроки целый ряд поэтических сборников, в том числе и новую книгу Константина Комарова.

Книга получилась внушительной по объему и интересной тем, что стала своеобразным очередным поэтическим итогом. Она не обошла тексты из предыдущего сборника, составленного Юрием Казариным, но в то же время представила и абсолютно новые. Если кто-то еще не читал Константина Комарова, то самое время начинать с «Безветрия», не побоявшись мрачноватого и указывающего на тотальную стагнацию названия.

Притом что нового Комарова от сборника ожидать не стоит. Перед нами действительно безветрие, а не стихия. Все, за что ругали и за что хвалили (ругать и хвалить могли за одно и то же) уральского поэта в многочисленных рецензиях, найдем и в книге 2013 года. Это и типичная для молодых поэтов сосредоточенность на своем «я», это и подражания Леониду Губанову (не без оглядки и на Бориса Рыжего), это и инфантилизм, совмещающий самолюбование и иронию, это даже в чем-то безответственность в отношении поэтического слова.

Безветрие. Подайте бури мне,
ведь скоро мне не надо будет бури.
Мы с зеркалом играем в буриме,
оно со смертью жизнь мою рифмует.

Придуманные пляски на ноже
кончаются нелепей с каждой строчкой;
из знаков препинания уже
я все дружнее не с запятой, а с точкой...

¹ Дети Ра. 2014. № 4 (114).

Так и хочется сказать — неправда: до точки еще далеко, Костя излишне драматизирует и потому переигрывает. Впрочем, делает это он, надо отдать должное, не без обаяния.

Марина Палей в послесловии к книге замечает некоторую архаичность поэтической стратегии молодого автора с его ставкой на прямое лирическое высказывание и исповедальность. Такого рода архаика искупается, возможно, самоиронией, которой в текстах немало.

Зажился я... На лестничный пролет
пойду курну — убью себя немного.

В общем, пока все предельно ясно, так что, милый Костя, ждем третью...

**Александр Петрушкин. ОТИДО. Черновики 2011—2013.
Кыштым, 2013¹**

После сборника «Летающий пес» (2012) новая книга стихотворений Александра Петрушкина «ОТИДО. Черновики 2011—2013» при всей компактности ее издательского формата кажется весьма и весьма объемной, максимально наполненной стихами и воспринимается как некое расширение прежней реплики до целостного высказывания или, точнее, расширение предыдущего высказывания за счет детализации и попыток варьирования отдельных образов и поэтических приемов. Но раз в самом названии книги заявлены черновики, то объемность книги вроде бы оказывается и оправданной: вот вам, пожалуйста, творчество поэта почти за три года, никаких готовых подборок, никаких целостных построений, только живая жизнь, поэтический процесс, темы и вариации. Одним словом, черновики — от и до. Все вроде бы убедительно, однако в авторском маркере, проставленном на обложке книги, предупреждающем и упреждающем, конечно, есть и лукавство: хоть здесь и много строф, а книга — вполне целостная, со своими скрытыми или полускрытыми сюжетами, а потому и с железной, прямо-таки выплавленной на кыштымском демидовском заводе конструкцией.

Проявлю пару сюжетов, которые, с моей точки зрения, заслуживают более-менее основательного разговора.

Сюжет пространственного перемещения — физического и воображаемого — из Кыштыма во «всеместный Тагил». Почти минуя «кромешный Че» и с недолгим заездом в «ошкуранный Свердловск», например, на встречу с Дániлой Давыдовым. Сюжет автобиографический и по-своему геопоэтический. Расшифровывать автобиографические коды не очень хотелось бы, хотя могу заметить, что указанная встреча имела место быть и именно как «дата, когда разломали ребро» (см. «Свердловскую элегию») — все это происходило в моем присутствии, на обледеневшем крыльце музея «Литературная жизнь Урала XX века», а Дániла Давыдов, которого не спасло, а если честно, то и погубило присутствие Александра Петрушкина, долгое время потом ходил по Екатеринбург и по Москве с тростью. Автобиографические события, плотно наполняющие книгу, тем не менее, второстепенны — считываемы только теми, кто был их очевидцем. Гораздо важнее конструирование образов и символов. Про геопоэтику я заговорила не случайно: Александр Петрушкин обладает особым ощущением пространства, уральской ойкумены, в чем совершенно отчетливо наследует Виталию Кальпиди и Андрею Санникову и пересекается с таким поэтом, как, скажем, Алексей Сальников. Топографическая конкретика наделяется в текстах Петрушкина довольно устойчивым ассоциативным фоном: «горбатый Уфалей», «наблатыканный ХИММАШ»,

¹ Тревожащие недочерновики // Урал. 2014. № 2.

«гладкий Е-бург» или «блажной Катеринбург» и, конечно, Тагил. На Тагиле стоит остановиться подробнее. Это не только город, где живут друзья поэта, обозначенные в посвящениях и заголовках, но и определенное пространство, связанное с чрезвычайной опасностью, пространство Севера и смерти.

что если бог какой-то есть —
то снег к Тагилу жметя
(от холода его слепой)
в собачьи стаи бьется.

Там — говорящий поплавок
меня обманкой лечит:
чем ближе смерть — плотнее бог,
чем наст — прозрачной речи

— «9 вариант» из цикла «10 вариантов письма Кате Симоновой».

ни мертвый а скорей сорокалетний
стоишь в своем [пока живой] Тагиле
и слышишь этот снег тупой отверткой
завинчивает смерть что мы забыли

— стихотворение с посвящением тагильскому Алексею Миرونору.

Пространство это не менее ущербное, чем весь окружающий его Урал, но в онтологическом смысле более насыщенное, то есть представляющее собой некую квинтэссенцию Урала, а по сути, антипространство, страшное и манящее одновременно. Анна Сидякина в 3 томе антологии «Современная уральская поэзия» очень точно заметила: «Петрушкин все время пытается писать “пророческие” тексты и тем самым выдавливает из своих стихов воздух простого человеческого тепла, заменяя его минусовой температурой философии». Зима, холод, призрачность и метафизика — все это в книге существеннее, чем обычные реалии города или региона, а смерть очевиднее и притягательнее, чем жизнь.

Тагил присутствует в текстах Петрушкина и на ином уровне. Общим местом в разговоре о поэте стало его наследование автору старшего поколения — Евгению Туренко. Элементы тагильской поэзии, освоенные и переосмысленные, крепко впаяны в ткань стихотворений Петрушкина. Так и хочется сказать, что кишашие в «ОТИДО» бабочки — это феноловые бабочки тагильской поэзии, перепорхнувшие сюда из сборников Евгения Туренко или Елены Сунцовой или даже из ледяных садов Екатерины Симоновой. Хотя с насекомыми может быть и не все так однозначно, учитывая их многообразие и смысловую значимость у Виталия Кальпиди. Да и пес, который то там то сям рыщет в текстах Петрушкина, отнюдь не тагильский, а самый настоящий кыштымский.

От тагильской традиции поэт, «выучивший уральский разговор», берет и установку на речевую вариативность, определяющую в том числе своеобразие просодии (с ее необязательной стройностью) и формирующую представление о поэтическом как о стихийном, предельно иррациональном, но в то же время игровом и, в своем потенциале, вариативном.

и деревянный вертолет
бормочет дым из глубины
горит по тихому как лед
из нефтяного дна воды

Второй сюжет из обещанных — сюжет развоплощения, сопровождаемый практически метаметафорическими трансмутациями, что,

кстати, лишний раз маркирует близость данного автора тагильской поэзии, о которой Данила Давыдов в послесловии ко второму тому Собрания сочинений Евгения Туренко рассуждает в неизменном отношении к поэтическим практикам Александра Еременко, Алексея Парщикова, Ивана Жданова с их метафорикой и нередким расщеплением субъекта лирического высказывания. Так и у Петрушкина путешествие в Тагил оборачивается полилогом с небытием, участниками которого являются структуры, объективирующиеся порой в виде случайного лирического «я», готового к трансформации в «не я», в «мы», например, неожиданного собеседника, могущего точно также трансформироваться или расщепиться, Бога и ангелов, обозначающих метафизическое состояние на грани жизни и смерти, и других персонажей. В этой системе трансмутаций внутреннее, присущее сознанию, и внешнее, ему не присущее, оказываются недискретны, слиты в единый процесс одновременного переживания и сотворения мира.

по воздуху за богом приходи,
и жуй косноязычие его —
кому понятны ангелы твои,
в февральском масле вяленые врозь?

кому понятно, что мы говорим —
разбитые на биографий лед?
Свет переполнил сумерки свои,
чтоб боже правый смог усечь наш рот.

В контексте небытия свет маркирует жизнь, но только на том кратком отрезке перехода из одного состояния в другое, который все время ускользает от настойчиво запечатлевающего его автора.

Складывается ощущение, что автор специально ломает вещь, чтобы прикоснуться к небытию, но, пока он ее ломает, вещь подменяют, так что внутри бабочки оказывается человеческое мясо, а внутри шенка — дрезина, которая «гонит под урановой дугой». Небытие оказывается вновь в очень близкой перспективе, на расстоянии вытянутой руки, готовой сломать, но так и не ломающей никогда окончательно.

Разумеется, представленные сюжеты характерны не только для «ОТИДО», а скорее для всего творчества Александра Петрушкина последних лет 7, однако они, вкупе с рядом лейтмотивов и устойчивых приемов, составляют каркас книги и, как я уже отмечала, придают ей целостность, несмотря на акцентированную автором черновую природу текстов.

Черновик предполагает незавершенность процесса высказывания и постулирование говорящим определенной несостоятельности представленных текстов, пока они не пройдут дополнительной обработки. Мне кажется удачным прием выделения квадратными скобками второго субъекта, порождающего речь практически наравне с первым, однако наличие круглых скобок (примечания в рамках дискурса одного и того же субъекта) в контексте тех же самых черновики несколько снижает эффективность приема, поскольку иногда кажется, что квадратными скобками выделяются фрагменты, художественно сомнительные для автора, как бы не решившего до поры до времени их судьбу. Они тоже повисают в том полном тревожного ожидания промежутке между бытием и небытием, который так волнует и вдохновляет поэта.

И все-таки тексты Петрушкина — недочерновики, их статус трудноопределим, поскольку сознательная работа на маргинальном поле (вспомним еще одну книгу поэта «Маргиналии») во многом демаргинализирует его. Например, все эпистолярные, обозначенные как какое-то определенное количество вариантов («10 вариантов письма Кате Симоновой», «5 вариантов письма Даниле Давыдову»), — игра,

начатая вовсе не Петрушкиным, распространенная среди уральских авторов, — выйдя из пространства ЖЖ и социальных сетей на бумагу, теряют исключительный коммуникационный заряд, становясь художественно состоятельными. То же самое происходит с черновиками: опубликованные по воле самого автора, они перестают быть черновиками. Впрочем, соглашусь, остается легкий флер незаконченности, метафизическая тревожность, которая, похоже, и оказывается единственно ценна для Александра Петрушкина.

**Алексей Сальников. Дневник снеговика.
New Yorkm : Ailuros Publishing, 2013**

Снег, спокойный, как лицо, медленный, как ремонт,
Идет, как в последний раз из последних сил,
Он возносится, только строго наоборот,
Оседает, как пыль, проплывает, как крокодил... —

третья книга стихов Алексея Сальникова, изданная недавно Еленой Сунцовой в Нью-Йорке, называется «Дневник снеговика». Снег, заявленный в названии, выступает здесь в качестве лейтмотива — невольно вспоминаешь «Полярную антологию» (2010), составленную Дмитрием Кузьминым, где была опубликована и Елена Сунцова со стихотворением «И ты не доживаешь до Берингова дня...», хотя эта ассоциация оказывается не очень функциональной в плане конкретной геопоэтической направленности антологии и отсутствие оной у Алексея Сальникова. Не то чтобы у поэта не было геопэтики и образа «места» — Алексей Сальников вполне себе уральский автор, что ощущается и в стихах, и — особенно — в книге прозы «Нижний Тагил» (2011). Просто ему не свойственно прямое обращение к концепту Севера, довольно востребованному, по понятным геоклиматическим причинам, в русской поэзии — от Ломоносова до современных авторов, что как раз и продемонстрировала «Полярная антология». Снег у Алексея Сальникова — такой «субстратный элемент природной сферы», говоря словами В. Н. Топорова, который значим сам по себе, то есть не только в контекстах Севера или термального состояния холода, хотя и Север и холод неизбежно присутствуют здесь в качестве фона. Елена Сунцова тоже не так просто написала: «Хрустят по льду подошвы / меж каменных корней». Не так просто у Екатерины Симоновой «снег громоздится за дверью, готовый съесть / свет». Наконец, Руслан Комадей: «Я выскребаю снег из-под ногтей, / так холодно, что он уже не тает...». Урал — регион, имеющий Приполярную и Полярную части, а Нижний Тагил, где Алексей Сальников и все названные авторы, собственно, и сформировались как поэты, севернее Екатеринбурга и ближе к Северному Уралу. Это к тому, что уральские авторы так или иначе осознают свое положение в пространстве как далеко не южное, хотя и не имеющее прямое отношение, например, к Русскому Северу или Арктике.

Возвращаясь к снегу. В книге он отчасти напоминает снег в поэзии Юрия Казарина, отчасти — Иосифа Бродского. Не думаю, что в первом случае мы имеем прямое влияние, эту параллель делает обоснованной сам культ снега и его повышенная символизация (снега у Юрия Казарина, похоже, больше, чем у всех уральских поэтов вместе взятых). Что касается Бродского, то он один из очевидных учителей Алексея Сальникова, что сказывается и на дикции уральского поэта, и на целом ряде художественных решений, например, на ассоциативном соотношении снега / чистой бумаги / процесса письма / судьбы поэта. Ср. у Бродского: «Если что-то чернеет, то только буквы. / Как следы уцелевшего чудом зайца». У Алексея Сальникова:

И ты такой идешь, идешь, хоп-хоп, и вдруг вы-
Ходишь в такое место среди снегопада,
Где вместо снега обильно валяются буквы...
Буквы не видят, как тебя замечает.

Если продолжать говорить об ассоциативных рядах в книге, то они оказываются близки рядам еще одного поэта. Вспомним цитату из Екатерины Симоновой, где актуализируется связка снег/свет — в ней есть и цветовая обоснованность (белый цвет, как говорят физики, вызывает в человеческом глазе устойчивое световое ощущение), и звукоподобие, а потому в художественном пространстве одно может с легкостью подменять другое. У Алексея Сальникова:

Свет отходит от фонарей крестами
Столько раз, сколько улица позволяет,
Снег со светом сходятся и местами
Ничего не меняют.

Снег и свет своей потенциальной белизной разряжают пространство, сводят на нет все другие цвета спектра, делают видимый мир прозрачным, он предстает неким «садом со льдом», в котором гуляют призраки, в том числе и снеговиков, несмотря на то что снеговики у Алексея Сальникова появляются в «сезон, где вишни висят, как гири».

«Сквозь шерстяного снега кресты и розы» — это тоже что-то симоновское: с узнаваемым культурным подтекстом, но вполне одомашненное и ручное/рукотворное, хотя дикция и предметный ряд стихотворения уводят совсем в другую сторону: из «сада со льдом» в «механизированный ад».

Механические характеристики предметов — яркая особенность художественного мира Алексея Сальникова. Если бы у метаметафористов было много-много снега, то он наверняка был бы таким: «смыкающим шестерни и зубчатые колеса». Снегопадом можно, оказывается, приколачивать к воздуху движение. Или вот показательные строки: «Спокойный снегопад на лифте поднимает / Деревья и дома, людей и фонари». Движение и статика как свойства объектов меняются местами, живое подменяется механическим, механическое — живым. Все это создает особый тревожный фон, столь ценный в поэзии Алексея Сальникова. О поэтике подмен в «Дневнике снеговика» правильно сказал Алексей Александров: «Смазанное изображение, перепутанные слои, неподвижные наблюдатели. Желтый светофора, после потухшего красного. Собственно, и другие стихотворения в книге описывают эту промежуточную фазу с той или иной амплитудой раскачки между “умри” и “воскресни”».

«Пустота зимы», заявленная в «Дневнике снеговика», — это поэтический эквивалент пустоты вообще. Убогий видимый мир расползается, открывая прорехи — все эти ниоткуда, никогда, никто, ничего, некуда. Реальное оказывается симулятивным, и весь такой внешне неприглядный или, наоборот, праздничный и красивый мир — это движущаяся или статичная картинка, за которой ничего нет. Именно обнаружение этого «ничего нет» обостряет экзистенциальную тревогу в книге, делая ее доминирующей эмоцией.

Но выползает «Кока-Колы» красный фургончик,
Первый из вереницы, и, значит, телереклама,
Только она разгоняет пургу, короче.
В свете ее появляются снежные горки,
Снеговики и другое подвластное снежной глине —
Все эти гирлянды, пирамидальные елки,
Крохотный поезд, движущийся меж ними,
И полярное сияние, словно извивы флага.
Открыточные звери сбиваются в стаю,

И зима для них, как тетрадь, а в ней промокательная бумага
Чистая, с марочными зубчиками по краю.

Соотношение видимого, но симулятивного, и невидимого, но осязаемого и сущностного, оказывается единственной реальностью, осознание противоречивости которой дает автору определенное преимущество: он может отстраниться от происходящего, и эта дистанция предоставляет возможность сказать нечто нетривиальное, заметить, например, какое-то неожиданное сходство одного предмета с другим. Отсюда и Сергей Ивкин, «похожий на Губку Боба», и Александр Петрушкин, «напоминающий Патрика Стара», и Владислав (читай — Крапивин), чьи мальчики превратились в матерящихся слесарей, и другие игровые, но жесткие (увлечение арт-хаусом) подробности поэтического мира Алексея Сальникова.

Что до человека, то он, среди снегов и льдин,
Вестибулярный в себе не чувствуя аппарат,
Несколько отстраненно смотрит, как перед ним
Звезды, как далекие электросварки, горят,
А от того, что кровь натекает в глаз,
Добрая половина звезд красна, как Марс.

Собственно, остранение, которое столь важно для поэта, заявлено уже в названии книги. Снеговик может смотреть только «с холодным вниманьем вокруг». Он не может не быть мизантропом, он не может не пользоваться иронией. Его интонация — спокойная и холодная, даже когда он пишет про африканские (разумеется, псевдоафриканские) реалии или про часы патриарха, не говоря уже о таких вещах, как память, время, жизнь и смерть (потому и «дневник», что говорится здесь о «проклятых вопросах»). Так что снеговик без доспехов или призрак снеговика в доспехах — образы из открывающего книгу стихотворения — суть одно и то же: автопортрет.

**Андрей Торопов. Просто : кн. стихотворений.
www.promegalit.ru. (Поэтическая серия «АРеАЛ»)¹**

Мне жаль, что книга Андрея Торопова, в которую вошли избранные стихотворения 2000—2013 годов, выглядит непрезентабельно: выходные сведения не содержат ни указания на город, ни обозначения года издания. Книге присвоен ISBN, она приятно оформлена, но не очень понятно, кто ее издал: портал ли «Мегалит» (ссылка на который находится прямо на обложке) и курирующий проект Александр Петрушкин или это инициатива Андрея Торопова, заручившегося поддержкой раскрученного интернет-ресурса. Принципиально не стала обращаться за разъяснениями ни к тому, ни к другому, оставив за собой право на чистый эксперимент.

Если же отвлечься от негатива, то стоит заметить, что сама по себе эта книга стихотворений может считаться безусловным явлением в современной уральской литературе, равновеликим таланту ее автора, поэта интересного, хотя порой и предсказуемого, как бывает предсказуема самовоспроизводящаяся поэтическая традиция. Издание состоит из трех разделов, каждый из которых по своему репрезентует Андрея Торопова: вот избранные стихи с 2000 до 2009 года (перепрочтение, реинтерпретация, обновление образа автора), вот попытка поэмы «Мария» (никакая это не поэма, не верьте автору), вот самое новое, перекрывающее по объему остальное. Все это в совокупности дает представление об особенностях творчества Андрея Торопова, и можно смело утверждать, что книга с нарочито незатейливым названием опрокидывает стереотипы и читательские ожидания от поэзии данного автора.

¹ Просто? // Урал. 2014. № 5.

В частности, составитель книги и создатель предисловия Дмитрий Рябоконт указывает в качестве важнейшей характеристики «Поэтической Системы» (оставляю прописные буквы, как в предисловии) Андрея Торопова «поэтический наив», связанный с установкой на продолжение традиции обэриутов, которые кроме «зауми» «писали и простые, наивные стихи», вспомним поэзию Николая Олейникова. Тороповские подборки, которые ранее мне попадались, а также его выступления на различного рода мероприятиях (кстати, немногочисленные) привели к формированию похожих, если не сказать тождественных представлений. Да и название книги эти представления отнюдь не сводит на нет. Однако порой случается так, что поэт, решивший написать что-либо о стихах другого поэта, не только и не столько характеризует объект речи, сколько обосновывает свое «поэтическое зрение». Так вот, установка на простоту и поэтический наив более всего характерна как раз для текстов Дмитрия Рябоконта, а потому, как это нередко бывает, он несколько экстраполирует.

Да, пара-тройка текстов, действительно, наивных, в «Просто» найдется, их наивность не игровая, а скорее неосентименталистская, идущая от эмоциональной непосредственности автора, осознанно выносящего ее на всеобщее обозрение: это и художественный прием, и одновременно декларация субъективности, исповедальность.

Мне не больно! — кричу, — Мне не больно!
Мне не больно — как хочешь, живи...
Я оставил тебя в этом поле
Умирать без меня и любви.

Далее, в книге нашла один игровой концептуалистский текст, который вполне сродни текстам Всеволода Некрасова: «Водки бы бутылку — одну или две» (повторяется 5 раз). Шутки шутками, но этими строчками очерчивается пространство частного человека, кстати, единственно возможное в поэзии Андрея Торопова. Отсюда и популярная в книге алкогольная тематика, предполагающая уход героя от социального зла в бытовой гедонизм — стратегия того же Николая Олейникова, а также некоторых уральских поэтов и вообще сто раз задекларированная в литературе. Это позиция неучастия, самоустранения — этическая, и хотя зло здесь не называется злом и с ним никто не борется, но и оправдания ему нет, его вообще исключают из жизненного сценария. Отсюда же и обэриутско-концептуалистское «Детское», замаскированное под детский стишок.

Природа заявленной автором и составителем книги «простоты», на самом деле, довольно сложная и уводит к нескольким источникам. Так, для Торопова важен поэтический опыт Осипа Мандельштама начала 1930-х, о чем, например, свидетельствует стихотворение, открывающее книгу и восходящее к знаменитому «Жил Александр Герцович...».

Ах, Андрей Николаевич,
Алкоголик чаевич.

Что же тебе не пишется?
Что же тебе не дышится?

Старая песнь избитая —
Та клевета ядовитая.

Просто поешь, как дышится,
Просто живешь, как пишется.

Кроме очевидной декларации поэтического метода (пишу, как дышу) и жизненного кредо (живу, как пишу), которые во многом

созвучны методу и кредо позднего Мандельштама, текст содержит оценку времени и условий существования поэта. Страх, тревога и их преодоление, и снова страх, тревога, и снова преодоление — гармония не достигнута и вряд ли ее достижение возможно — вот о чем пишет Андрей Торопов. В книге есть по-мандельштамовски скрытое, зашифрованное отчаяние, которое иногда вырывается из пределов всех шифров, опрокидывает их, становится почти надрывом, однако за отчаянием у поэта следует спокойствие, недолгое, зыбкое, какое есть. Мандельштам Андрея Торопова иногда превращается в эмигрантского Георгия Иванова, внимательно читающего, любящего Мандельштама, но не подражающего никому.

Только страшная рифма зеркальная
Возвращает обратно меня
В бесконечное и обручальное,
Что всегда ожидает меня.

Экзистенциализм «парижской ноты» и простота Николая Олейникова — на выходе получаем «Просто» Андрея Торопова. Или же: Олейников минус игровые стратегии обэриутов плюс обостренное ощущение экзистенции и интертекстуальность (от Лермонтова, Чехова и Анненского до Тарковского, Бродского и современников)...

Все бы было именно так, если бы эта книга вышла этак в середине XX века, например, в ленинградском самиздате (Ленинград — устойчивый топос, даже символ у Андрея Торопова) или в эмиграции. В наши же дни «Просто» невозможно читать вне контекстов поэзии русского постмодерна, опыта лианозовцев и концептуализма, который, как уже отмечалось, учтен и зачтен Андреем Тороповым. Можно добавить сюда прочитанного Губанова, но Губанов — это разрыв нормативных жизненных сценариев, а автор «Просто» не идет на резкие разрывы, потому все-таки опыт концептуализма с их осознанно маргинальным героем, но без жизнестроительных практик превалирует. Поэт охотно погружается в быт, рассматривая под увеличительным стеклом детали, частности, любуясь ими, но без излишней эстетизации и вообще без эстетизации, а по-детски, с готовностью поделиться своими наблюдениями и маленькими открытиями с кругом самых близких людей. Быт в таком случае становится только поводом для самого важного разговора о жизни и судьбе.

Он кофе пил под Rolling Stones,
И на работу выходил,
Садился по субботам в поезд
И ехал к дочке. Так и жил.

Это напоминает также творческий метод позднего Тимура Кибирова, поэта скрытой экзистенциальной напряженности.

Наконец, еще один контекст, без которого нельзя читать книгу Андрея Торопова, — современная уральская поэзия. И здесь я вижу целый ряд пересечений со старшими современниками автора. Например, «Восьмистишия зимы 2008—2009» — большой привет Юрию Казарину. «Ленинградский цикл» заставляет вспомнить Бориса Рыжего. В книге есть посвящение Олегу Дозморову. Где-то в текстах мелькает Михаил Выходец. Про Дмитрия Рябокonia я уже сказала. Собственно, все названные поэты, их творчество — пласт почвы, без которой не было бы Андрея Торопова, это понятно. Однако хотелось бы избежать упрощений даже в случае с напрашивающейся на них своим названием книгой. Если смотреть типологически, то тороповская поэтика созвучна тому, что делают два таких непохожих друг на друга уральских поэта, как Андрей Санников и тагильский поэт Алексей Миронов. Простота здесь — именно отсутствие лишнего, засоряющего поэтическое восприятие мира. Отсюда и некое

рассеивание зрения: перед нами вроде бы конкретные детали окружающего, но вроде бы и мираж, который в любой момент готов исчезнуть.

Может быть, — это ад,
и я умер уже, —
как мне это узнать
в собственном мираже?

Может быть это ад,
может быть это рай
собственный ленинград... —
Больше не умирай.

Поэзия в таком случае становится разговором не только о жизни, но о жизни и смерти, не без банальностей, но все-таки с той «последней прямокой», столь необходимой именно настоящей поэзии.

**Евгения Изварина. Дом для одной свечи.
М. : Русский Гулливер, 2013**

Евгения Изварина — не наш современник. Не стоит думать, что всякий поэт, который живет среди нас, которого иногда мы встречаем на улице, здороваемся, улыбаемся, просим подписать книгу, который порой соглашается принять участие в городском поэтическом мероприятии, читает на публике стихи, действительно вовлечен во все эти процессы. Если в творчестве оно никак не отражается, то внутренней вовлеченности как бы и нет. Евгения Изварина, похоже, живет в пространстве вне времени и, подозреваю, вне самого пространства, в постцветаевском мире и мифе, где от Цветаевой остаются глубокий интерес к пограничности и пронзительность некоторых интонаций. Мир этот однако не герметичен, здесь веют бродские северо-западные ветра, стынут казаринские снега, леденят пустотой и красотой сады Екатерины Симоновой. Но в целом, вот вам очень показательный вопрос и очень показательный ответ:

где стены в тереме, где окна? —
чересполосица,
решетка...

— Расшатывая прутья шепота,
еще ты больше одинока.

Александр Петрушкин пытался причислить Евгению Изварину, родившуюся в Озерске, к поэтам уральской Озерной школы. Но, мне кажется, что она сама по себе и есть Озерная школа. По крайней мере, стихия воды, струящаяся, переливающаяся, а иногда и губительная, — ее главная стихия: «это чувство движения по воде и отчасти по воздуху...» (слова Ольги Славниковой).

Скольжение по воде переходит в полет, а полет — в сон, а сон — вовсе и не сон, а реальность мифа. Вода — это занавесь, мнимо прозрачная, за которой начинается другой мир, где многие известные законы физики отменяются. Вещи и понятия здесь оказываются несоразмерны: музыка говорения целует в морду льва, а огромные ангелы ведут переключку в карманных зеркалах. Предметы теряют свои точные очертания, изменяются их формы:

Шампанское — только брют,
то есть закат разлей по фужерам
пепельных тополей —

заговорят на ближнеблаженном
скобки пустых аллей...

При этом образы и метафоры Евгении Извариной очень зримы и убедительны:

как легкой смерти стрекоза
на волю смотрит из аптеки
во все зеленые глаза,
во все фиалковые веки...

Однако любая трансформация предмета, любое смещение угла зрения обусловлено в поэзии Извариной движением смысла. Смысл не ускользает, как вода сквозь пальцы — если что и остается после погружения в поток поэтической речи, то смысл, обновляющий и ошеломляющий.

«...Человек смолкает, разрастаясь рошей / сверстников, чьи имена забыл». Не уверена, что Евгения Изварина помнит и мое имя, но это и не важно.

**Елена Сунцова. Возникновение колокольчика.
New York : Ailuros Publishing, 2013**

Ежегодная «часть речи» Елены Сунцовой, оформленная в виде сборника, концептуализирующего пребывание поэта вдали от родины. Супротив мощнейшей традиции, оно лишено драматического начала, ибо представленная версия эмиграции не аранжируется какими-либо внешними гонениями и/или осознанием безвозвратно потерянного рая. Связи с родным Нижним Тагилом у поэта, судя по посвящениям, вовсе не оборваны, как не претерпела кардинальных изменений и поэтическая манера Елены Сунцовой, выкованная в тагильском горниле и под наблюдением Евгения Туренко. Между тем, судя по текстам, не только и не столько Туренко — «мучитель» Елены Сунцовой. Перемещение в иную географию здесь представлено как обживание культуры русской эмиграции, и безусловным кумиром Сунцовой стал Георгий Иванов.

Дым не таял, улетаю,
Задевая за карниз,
Небоскребы, вырастая,
Пели: музыка, вернись.

Только облачко парило
В виде русской буквы «ю»,
Ничего не говорило,
Как тебе не говорю.

Узнаваемо, да?

Вот вам два уральских поэта-эмигранта: Олег Дозморев, которого ведет по жизни Ходасевич — неожиданно — куда-то в глубины туманного Уэльса, и Елена Сунцова, осознанно следующая за Георгием Ивановым и в своем физически далеком Нью-Йорке грезящая исторически далекой Ниццей.

Однако сборник представляет принципиально обновленное представление о жизни на чужбине, потому что чужбины как таковой здесь нет, равно как нет всего комплекса переживаний, присущих поэту-эмигранту, например, тому же Георгию Иванову. Такое ощущение, что Елена Сунцова не эмигрировала, но решила немного пожить в раю, пусть даже слегка манхэттенском, но, на самом деле, здесь не важна география, но сверхважно, чтобы бороздили небо дирижабли и обитали в большом количестве коты.

В раю нет жизненных катастроф, но есть поэзия, легкая, как дыхание, и есть лирическое сознание, которому присущ диалогизм. В раю не трагически одиноко, хотя грустные моменты тоже бывают:

Серый день и мокрый сад,
Не вернуться мне назад,
Утром сон, а ночью хмель,
Ты за тридевять земель.

Кот в коробочке сидит,
Из коробочки глядит,
Как стекает по стеклу
Дождь, невидимый ему.

Тем не менее, рай остается раем, и, похоже, только в нем возможно возникновение колокольчика.

Ярослава Широкова. Картон. Екатеринбург, 2013¹

Нижнетагильская поэтическая школа, несмотря на уже длительное физическое пребывание ее создателя Евгения Туренко в Подмосковье, не просто жива, но продолжает развиваться. Это чем-то напоминает сетевой маркетинг: ученики Туренко обучают новые поколения поэтов, которые, имея несомненный потенциал, уверенно приходят в поэзию, пусть пока только на уровне Екатеринбурга (куда переместились в основной своей массе тагильчане). Ярослава Широкова, о которой сейчас идет речь, — ученица Руслана Комадея, поэта из второго эшелона тагильцев, еще юного, но уже довольно известного за пределами Урала и всерьез занявшегося литературной педагогией. Так скажем, первая из учеников Комадея, заявившая о себе выпуском полноценного сборника стихотворений.

Разумеется, «Картон» собирал и редактировал молодой учитель, и Комадея в нем предостаточно, однако Широкова — поэт хоть и начинающий, но уже интересный. Восприняв от нижнетагильцев определенную предметность и не менее определенной взгляд на вещи, она принципиально «меняет фокусы орбит», оживляя то, что на сегодняшний день кажется поэтическим каноном. Как и сам Комадей, Широкова вносит в уральскую поэзию озорство и даже хулиганство, которое в тексте проявляется по-разному: в подчеркнутой сюрреалистичности образов, в выборе неожиданного собеседника, в актуализации элементов молодежных субкультур и использовании молодежного сленга, в резкости выражений — в целом ничего для современной поэзии экстраординарного, но в контексте традиций «школы» все это выглядит как эффективная попытка обновления поэтики.

«Ничто» ты хранила, помимо
нечетной любви,
по этому поводу реку
клюют фонари.

Последний вагон размножается
скоростью строк,
с картины араба закат
превращается в олово.

Бумажному небу
разбили полярный цветок
об голову.

¹ Дети Ра. 2013. № 10 (108).

В 25 стихотворениях сборника силен не только игровой элемент. За попытками игры угадывается особое мироощущение автора, его интонирование. Пронзительных строк в сборнике не так уж и много, но для начинающего автора вполне достаточно.

Внутри слеповатых стен,
истоптанных, будто Крым,
ты изредка метишь в Пермь
и мокрый лакаешь дым.

Колелешься на волне,
в рифейской воде — бензин,
где сахар хрустит на дне,
он горький, но не Максим.

(«Буревестник»)

Принципиальное отличие Ярославы Широковой как поэта, если сравнивать с тем же Русланом Комадеем, в продуцировании более женского взгляда на мир.

Екатеринбург 20:30. Антология современной уральской поэзии / сост. Р. Комадей, К. Комаров, Ю. Подлубнова. СПб. : Первый класс, 2013. <Из предисловия>

Место и время

Литературный потенциал Екатеринбурга, особенно усиленный потенциалом Нижнего Тагила, без сомнения, велик, даже если абстрагироваться от мифа о новой «поэтической столице». Он связан, конечно, не только и не столько с молодежью, но ведь именно по молодежи можно судить объем и уровень работы более старшего поколения. Работа учителей и культуртрегеров сделала свое дело: среди двадцати-, тридцати- и тридцати-с-лишним-летних есть более чем интересные и даже состоявшиеся поэты. Их количество, возможно, и выделяет Екатеринбург на фоне многих нестоличных городов. Особенно если брать ближайших соседей — Пермь, Челябинск, Уфу, Тюмень. При этом, да, с одной стороны, Екатеринбург вписывается в парадигму мифа об Уральской поэтической школе, продуцируемого Виталием Кальпиди, и соотносится с ближайшими уральскими соседями. С другой — если смотреть шире, то, очевидно, город надо сравнивать с весьма развитыми в поэтическом отношении крупными городами, возможно, Нижним Новгородом, Калининградом, Казанью, было бы лестно сравнить с Санкт-Петербургом, но фрагментированность литературного процесса «культурной столицы» не позволяет сделать это сколь-либо объективно. Таким образом, оценить поэтическое место Екатеринбурга довольно-таки сложно, что как раз и подталкивает к созданию и продуцированию различного рода мифов, в том числе о новой «поэтической столице» России.

Сегодняшняя поэтическая ситуация в городе тем не менее непроста. Екатеринбург потерял «ЛитератуРРентген», фестиваль международного уровня, уступив в фестивальном отношении Перми с ее мощнейшим и прекрасно финансируемым «СловоНова» (хотя судьба и этого фестиваля тоже пока неясна). В Екатеринбурге остро ощущается отсутствие Василия Чепелева. Ощущается, надо сказать, по-разному: для одних это безусловная потеря, крах проекта, подерживаемого, в частности, Дмитрием Кузьминым, для других — освободившаяся площадка для высказываний и действий, которые раньше, возможно, не были бы столь явны и демонстративны. Свобода для молодежи небывалая, что порождает и новые таланты, и, как это бывает, все остальное сопутствующее.

Книга

Заметно обновленное за несколько лет поэтическое пространство города не может не требовать определенной разметки. Ее попытки ведутся постоянно: и в рамках публикаторской политики журнала «Урал», и в рамках выпусков антологий и альманахов: от антологии молодежной городской поэзии «11:33» (2008), составленной Сергеем Ивкиным (кстати, подсказавшей название нашей книге), до 3-го тома «Современной уральской поэзии» (2011) Виталия Кальпиди и даже отчасти «ЛитератуРРенгена» (2012) Елены Сунцовой.

Необходимость новой антологии городской поэзии осознавалась и ранее, о чем свидетельствует попытка издать молодежный поэтический альманах «Красными буквами», и стала очевидна после опыта публикации екатеринбургских авторов альманахом «Ликбез» (2013, № 22).

Авторы

Очевидно, что давно уже состоявшимися поэтами (Алексей Сальников, Екатерина Симонова, Сергей Ивкин), а также поэтами, широко известными в молодежных кругах (Александром Вавиловым, Евгенией Вотиной, Витой Корневой, Еленой Баянгуловой, Русланом Комадеем, Константином Комаровым и др.), антологию ограничивать было нельзя. Важной функцией книги стала функция знакомства с новыми именами и их художественным опытом.

Тексты

Дмитрий Кузьмин в предисловии к антологии «ЛитератуРРенген» довольно точно отмечает кризис проблематики, характерный для поэзии в эпоху постмодерна: «Все, что могло и должно было быть проблематизировано, — уже проблематизировано, диалектическое снятие произошло, живем и пишем дальше». Именно поэтому современная поэзия не может быть и не является единым художественным полем, а распадается на множество полей, которые, в свою очередь, состоят из индивидуальных художественных практик, об уникальности которых даже в эпоху конца постмодернизма говорить не приходится, возможно, только о степени индивидуализированности. У Руслана Комадея была идея назвать нашу антологию «Дефрагментация». По сути, мы произвели подобную дефрагментацию, собрав и объединив авторов, которые зачастую друг с другом не пересекаются, как физически (например, Денис Колчин вообще не участвует в литературной жизни города), так и эстетически.

Наша антология — это «антология места», но не антология «о месте». Верлибры по праву соседствуют с привычными рифмованными «кубиками», трагическое мироощущение — с позитивом и юмором, авангардистские практики с «немыслимой простотой». Как мне представляется, в отсутствии каких-либо сужений и заключается ценность нашей антологии.

**Красными буквами. Зима 2014: альманах современной поэзии /
сост. Ю. Казарин, К. Комаров, Г. Скорикова.
Екатеринбург : Оранжевый квадрат : Кабинетный ученый, 2014¹**

Альманах «Красными буквами» изначально планировался не просто как сборник стихотворений молодых (до 39 лет) поэтов Урала — от Уфы до Перми, не минуя Екатеринбург, Нижний Тагил, Челябинск, Тюмень, Тобольск, а также небольшие города вроде Мелеуза, Асбеста, Серова, но как актер литературного поля, по сути, сшивающий воедино поэтическое пространство Большого Урала. В частности, поэты Екатеринбурга и Нижнего Тагила благодаря ряду фестивалей и культуртрегерской работе прекрасно зна-

¹ Дети Ра. 2014. № 4 (114).

ют поэтов Перми и Челябинска, но Уфа, Тюмень или Тобольск им практически неведомы. Соответственно, поэты из «неведомых» городов также мало осведомлены об «уральском поэтическом треугольнике». Такое незавидное положение на Урале не спасает даже евразийский журнальный портал «Мегалит», охотно собирающий всех и отовсюду, но ровно из-за своей журнальной направленности никого ни с кем не знакомящий, не создающий множества живых контактов, которые значимы для литературного процесса. В этом контексте альманах «Красными буквами» приобретает статус мегапроекта регионального значения, которое, разумеется, требует дальнейшего подтверждения. Ставка альманаха на молодежь кажется правильным решением: далеко не все авторы останутся в литературе региона (про общероссийскую литературу говорить принципиально не буду), однако какая-то их часть вырастет, окрепнет и превратится в интересных поэтов. Поменяться может многое, но велика вероятность, что ощущение пануральской общности останется.

Важной составляющей проекта, которая неочевидна в случае издания, но про которую нельзя не сказать, становится установка на литературную активность. Пока готовился первый выпуск (позиционируется как первый в череде задуманных), коллектив редакторов и авторов «Красными буквами» провел на разных площадках Екатеринбурга и за его пределами целый ряд мероприятий и выставок, что заметно оживило литературную региона, и так вполне живую, но будем исходить из тезиса, что поэзии всегда мало.

Сам выпуск получился объемным и интересным. Хотя если обратиться к формату альманаха, то здесь есть определенные шероховатости. Пока «Красными буквами» собирались, редактировались, верстались, инициатива объединения поэтической молодежи была перехвачена антологией «Екатеринбург 20:30» и челябинским коллективным сборником «На достаточных основаниях», составленным Янисом Грантсом. «Красными буквами» на фоне этих книг, конечно, издание более грандиозное, однако в нем ощутимее отсутствие целостности: не то чтобы все поэты писали по-разному, это как раз нормально, но все-таки заметно, что подборки готовили разные составители и это никак не отрефлектировано в самой концепции издания. К тому же сугубо формальное расположение авторов по регионам и по алфавиту стало причиной того, что книга практически не читается линейно, а выборочно, как энциклопедия, читать ее сплошным текстом способен не каждый — надо, как минимум, знать какую-то часть авторов, интересоваться их творчеством.

Впрочем, любой недочет альманаха компенсируется мощной функцией открытия новых имен. А их здесь много: Олеся Сурикова (Асбест), Леонид Антипов, Анастасия Ваулина, Дарья Овсянникова, Данил Рогозинников, Алексей Роднин (Екатеринбург), Юлия Коровина, Ярослава Широкова (Нижний Тагил), Ярослав Глушенков, Сева Гуляев, Вячеслав Хисамутдинов, Александра Шилева (Пермь), Дмитрий Бобылев (Серов), Анастасия Рудая (Сухой Лог), Юлия Елина (Тобольск), Мария Цыганкова (Тюмень), Михаил Кривошеев, Маша Кучумова, Ольга Лебединцева, Марсель Саитов (Уфа), Римма Аглиуллина, Михаил Булгаков, Евгений Горбачев, Елена Меньшенина, Анастасия Порошина, Артем Эгардт (Челябинск) и др. Альманах собрал более 80 уральских молодых поэтов и собирается в скором времени выбрать лучшую подборку, чтобы вручить ее автору премии «Красными буквами».

Мегапроект планируется развивать далее, и хочется думать, что нам представится еще не одна возможность оценить его результаты.

**Владислав Семенцул. Рождение естественным путем.
Екатеринбург : Полифем, 2014¹**

Ни одно упоминание Владислава Семенцула не обходится без маркеров «обэриуты», «балканская поэзия», «славянский фольклор», «религиозная образность», отмечу, вполне справедливых, что не раз доказано отдельными публикациями поэта и теперь еще вышедшим сборником. Однако всякий раз неопределенные в своей определенности и определенные в своей неопределенности маркеры хочется дополнить и расширить. Да, в поэзии Семенцула отчетливы обэриуты, особенно Хармс, но и без второй волны авангарда здесь не обошлось, равно и как без концептуализма. Общий для авангарда абсурдизм дополняется нередкой для авангарда же эстетизацией темной стороны жизни, насилия. Все эти «перфомансы насилия», ко всему прочему, напоминают опыты куртуазных маньеристов:

Я стоял и молчал у кровати
Ну а после пошел в коридор
В коридоре лежала ты в платье
Обнимала так нежно топор
Почему ты лежишь в коридоре?
Обнимаешь так нежно топор
Коридор не кровать — априори
В коридоре нет окон и штор

Справедливым является и тезис о фольклорности поэзии Семенцула, выражающейся порой в образном строе, но чаще в сильном песенном начале. Впрочем, и песенность здесь имеет различные истоки: фольклор, псалмы и вплоть до романса и творчества певицы Земфиры.

Что касается религиозности, то ее специфика также обусловлена общей авангардистской интенцией автора, деконструирующего стереотипы. Герой религиозного блока текстов Семенцула — юродивый, распеваящий «псалмы псов» «во славу православия / славия / вия / я».

Само разделение сборника и — шире — поэзии Семенцула на тематические блоки заставляет вспомнить приговские циклизации. Притом екатеринбургский поэт, равно как и гуру концептуализма, оставляет за собой право не только на игру, но и на пространство частной жизни, на судьбу.

**Александр Вавилов. Темные уровни.
Екатеринбург : Пинта ветра, 2014²**

Сколько бы ни убеждали меня, что Александр Вавилов — прямой наследник Бориса Поплавского, а его поэтика сюрреалистична, ничего подобного у него не наблюдала, и в книге этого встретить не удалось. Согласна, в текстах Вавилова попадаются нарочито манифестированные «сюрреализм», «кубизм», но при внимательном прочтении частотность этих слов уступает «абстракции» и «звукоряду». В общем, если все расставлять на свои места, перед нами вовсе не сюрреализм, а поэзия, использующая возможности музыкальности и интонационности русского стиха. С этого начинал ранний Бродский, наиболее отчетливый предтеча уральского молодого автора, совмещавший предметность и абстрактность, хотя и более склонный к метафизическим конструкциям. «Горбунов и Горчаков», кстати, делаю факультативными «больничные» тексты Александра Вавилова

¹ Обзор екатеринбургских книжных новинок от 29.12.14 // Литература. 2014. № 33.

² Там же.

лова, равно как и тексты об измененном сознании. Вавилов силен скорее в другом — в особой пронзительности интонации, как бы заменяющей все прозрачные и непрозрачные смыслы сказанного, и порой в остроумии.

Темнота выходила боком и по углам
Танцевала, как Терпсихора внутри Афин.
И, разбрасывая по комнатам всякий хлам,
Что-то страшное наполняло собой графин.

Что-то страшное улыбалось во всю длину,
Если в окна снаружи каркало воронье...
И, розетку приняв за сломанную луну,
Доберманчики хором плакали на нее.

Отрицая все виды жизни, как дважды два,
Не единожды умирало, как дважды три,
Что-то страшное, номинируя на слова
Темноту, изначально жившую — изнутри.

**Нина Александрова. Небесное погребение.
Екатеринбург : Уральский меридиан, 2014¹**

Небесное погребение или джха-тор — тибетский обряд похорон, когда тело умершего скармливается птицам, от человека остаются лишь кости. Очень жестокое зрелище, обнажающее временность всего земного, телесного. Книга Нины Александровой, собственно, о том же, но без экстремизма тибетского обряда. Смерть как самая большая тайна жизни в поэзии Александровой всегда где-то рядом, она остро ощущаема и даже переживаема, но все-таки остается тайной, загадкой, остается на уровне интуиций и откровений. Отсюда мифологические проекции, наполняющие книгу. По большому счету, не так важно, буддийские ли они по своей природе, традиционно-фольклорные (имеется в виду родной фольклор) или литературные, из области авторской мифологии. Это все — предчувствие ужасного, которое приближается. И приближается медленно, степенно, так, что, пока оно приближается, автор располагает достаточным временем, чтобы попытаться заморозить неминуемое. Подобные медитации могут быть бесконечны, и Нина Александрова, на мой взгляд, более убедительна в длинных формах, потому как письмо ее не афористично и не метафорично, а склонно к фиксации потока сознания, спонтанных образов, маркирующих многочисленные переходы между сном и явью, реальностью и воображаемым пространством мифа.

запахавшись, просыпаешься посреди ночи, в серебряной полутьме
в комнате пахнет снегом, дело идет к зиме
сотни твоих тропинок заоченели во льду
в этом больном, холодном, бесконечном году
мы затаимся, сядем неслышно как корабли на мель
главное это дожидаться, чтобы утихла метель
тропки из снов засыпал липкий, пушистый снег
между сном и предсоньем прячется человек

¹ Там же.

**Елена Баянгулова. Слова как органические соединения.
М. : Русский Гулливер, 2014¹**

Однажды, общаясь с Катей Симоновой в социальных сетях — а общаемся мы часто, особенно «о стихах» и о «стихах о» — мы задумались, какова же творческая стратегия Елены Баянгуловой: в своих текстах она мифологизирует или занимается деконструкцией? Здесь надо пояснить, что речь сначала шла о поэзии самой Кати, скорее, мифологизирующей, хотя на Урале немало поэтов, знающих толк в деконструкции. Так вот, Катя убеждала: Лена — больше деконструктивист. Я сомневалась. Сама Лена, вполне осведомленная о нашем разговоре, загадочно промолчала.

Кстати, молчание — это существенный элемент ее поэтики. Первая ее книга «Треугольный остров» вышла в 2006 году, вторая, очень тонкая, — только через восемь лет. Делаем выводы.

Почему мифолог и почему деконструктивист? Елена Баянгулова пишет, как правило, лаконичные и емкие верлибры, очень экспрессивные, что не раз отмечалось в литературно-критических отзывах (устных и письменных). Лаконизм и экспрессивность вовсе не являются маркерами мифологизма, скорее наоборот, настраивают на то, что автор готов к ревизии уже сложившихся систем и, возможно, этой ревизией и ограничивается. Что-то вроде:

умер шотландский писатель
а собственно какая разница
к какой стране он принадлежал
главное тут не это
и не это хотелось сказать на самом деле
но отвлекают социальные сети...

В данном случае деконструкция составляет чуть ли не единственное содержание фрагмента, но, стоит оговориться, что он не совсем характерен для автора, использующего порой художественные приемы такого рода, но не демонстрирующего принципиальной установки на исключительный пересмотр всего написанного им же самим в предыдущих строках. Стихотворение имеет и продолжение:

так вот
человекоподобный скорпион
нет человекоподобный слон
скат скаут скакун
слова как органические соединения
взрыв в горле

Можно, конечно, порассуждать и об отсутствии знаков препинания как о проявлении деконструктивистских интенций, но практика «беззначия» довольно распространена в современной поэзии, фактически типична. Елена Баянгулова скорее из тех, кто воспринимает поэзию как ничем не детерминированную языковую стихию, как нечто взламывающее рамки и условности. «Взрыв в горле» — а вы говорите, знаки препинания...

Да, слом стереотипов и разрывы матриц в ее текстах имеют первостепенное значение, они часть баянгуловской поэтики, но притом важны не сами по себе, а в общем контексте написанного. Это в большей степени способы смыслопорождения, чем самоорганизованные и самоценные феномены. По сути, мы имеем дело с модернизмом, пусть неомодернизмом, если сослаться на Александра Житенева, но отнюдь не постмодерном, сосредоточенном на перекодировке значений во имя самой перекодировки. Елена Баянгулова, ломая уже готовое и узнаваемое, ломает это не из хулиганских побуждений, не из рациональных соображений, а во

¹ Созидая и ломая // Литература. 2014. № 29.

имя порождения дополнительных смыслов, которые становятся семантическими центрами ее текстов, и все это получается вполне себе интуитивно.

Я специально выбрала для примера один из текстов, четко обозначающих отношение автора к поэзии: оно предельно серьезное. «Взрыв в горле» — это не только указание на стихийность поэтической речи, но и определение тесной физической связи между произносимым и произносящим, так что они — не исключено — меняются местами. Вполне себе модернистская стратегия.

В приведенном тексте имеется и еще одно ключевое для автора положение, которое выносится в название сборника. Словам свойственна органичность. «Скат скаут скакун» — это, конечно, звуковые оболочки, но, поставленные в один ряд, они начинают «мерцать» смыслами, через них, собственно, и проговаривает себя идея органики. «Человекоподобный слон» и «человекоподобный скорпион» — это из той же оперы, просто между «человекоподобными» и «ск-ск-ск» зияет семантический провал. По мостику «с» в «слоне» и «ск» в «скорпионе» этот провал можно преодолеть, но для преодоления, несомненно, требуется читательское усилие, не меньшее, чем поэту — для порождения самого текста. Хотя и в случае читателя, и в случае поэта через любые препятствия проведет интуиция.

Еще раз подчеркну, что, ломая, Елена Баянгулова созидает. Органика в ее текстах строится на преодолении разрывов, сломов, провалов. Они такой же строительный материал, как и устоявшиеся значения, смыслы. Органика все-таки потенциально мифологична.

И еще: если Екатерина Симонова заметно погружена в предметную реальность и оперирует вещами и явлениями, то вещь или явление не становится сколь-либо действенными элементами в общей картине мира у Елены Баянгуловой: их трансформации не имеют серьезного значения. Строительной единицей ее органики становится смысловой нюанс.

Вообще, если рассматривать сборник с точки зрения уже конкретных мифологем, то их здесь не так уж и много, по крайней мере, из тех, что поддаются дешифровке. Разве что вот в этом тексте — целая россыпь:

найденш уткнувшийся носом в овечью шерсть
вдыхающий волосы пыль часы
тебе попадают на пути
сплошное колье из засушенных ос
во сне кусаешь себя за палец зовешь ее
твоя аватара с тысячью лиц никак
не понять какое из них твое
сны эти слаще морковного сока — ешь
и пей сколько надо в них не страшна беда
тебя позовут ты только усни
туда

Пожалуй, из всего, что есть в сборнике, главным станет миф о физической связи между двумя существами, не обязательно людьми, у животных оно как-то явственнее. Связь иррациональная, нерасторжимая, кровная, хотя, может быть, и не по крови. Идея андрогинности и найденной второй половины. Идея слиянности или стремление к ней.

С такой идеей невозможно не писать любовную лирику. Такая, в свою очередь, лирика не может не быть диалогичной: диалогическое сознание всегда имеет в виду и слышит другое «я», которое на самом деле «ты», и тем самым дает ему право на существование, признает или отчасти признает его равным себе. Хотя два в лирике Елены Баянгуловой — держим в уме — это почти одно.

давай займемся подводным танго
ты протягиваешь мне руки я в ответ ноги
мы легче песка глины
легче крови бегущей по телу
кажется мы одни в этой бездне

Идея слиянности у Елены Баянгуловой часто соотносится с приверженностью к морской стихии и различным ее проявлениям. А море, океан, как мы помним, некая колыбель, откуда вышло все живое. Даже эти странные амебы-медузы-кораллы на обложке сборника, призванные проиллюстрировать заявленные «органические соединения», тоже заставляют вспомнить если не об океанических реалиях, то о мифологическом океане, архаическом хаосе, в котором начались созидательные процессы, и хаос перестает быть равным самому себе прежнему.

**Андрей Черкасов. Децентрализованное наблюдение.
М. : Арго-Риск : Книжное обозрение, 2014¹**

Еще несколько лет назад Андрей Черкасов считался уральским поэтом, фигурировал в лонг- и шорт-листах «Дебюта» и «ЛитератураР-Ренгена» с пометкой «Челябинск», задающей эстетические ожидания определенного рода, однако на Урале не задержался, уверенно перебрался в Москву, и вот уже вторая его книга стихов выходит именно там. Выпущена она в рамках проекта журнала «Воздух» (вып. 68). Серии, кстати, ко многому обязывающей и даже в некотором роде предопределяющей особенности поэтических практик автора, который туда попадает. Хотя нет, предопределяет все-таки не сама серия, а литературная политика журнала «Воздух» и сопричастных ему агентов литературного поля.

Андрей Черкасов в этом смысле поэт эволюционирующий. Новая книга как раз и обозначила вектор его эволюции: автор отказался от того, что называют регулярным стихом и почувствовал себя более чем уверенно в недетерминированном художественном пространстве. Причем формотворческие эксперименты Андрея Черкасова, на мой вкус, интереснее рифмованных текстов, ибо обладают свойством настоящей поэзии: они узнаваемы с первых строчек.

Узнаваемость достигается удачным комбинированием нескольких стратегий и приемов, составляющих индивидуальность поэта.

Прием первый: лаконизм. Казалось бы, аксиома — в литературе, тем более поэзии, не должно быть ничего лишнего, ничего, что немотивированно удлиняло бы произведение. Однако поэзия — не математика, здесь нет и не может быть предзаданности, универсальной системы правил. На практике мы имеем массу текстов, которые не просто не лаконичны, но намеренно растянуты (например, медитативны). Длинных верлибров и близких им форм в современной поэзии, мне кажется, гораздо больше, чем лаконичных. Даже так: если его автор не заигрывает с формами японской поэзии, его нерифмованный стих скорее большее стихотворение. Потому и запоминаются Саша Соколов или Ян Каплинский (взяла навскидку), которые сочетают формообразовательные возможности нерифмованных текстов и смысловую энергетику короткого стиха. Тексты из «Децентрализованного наблюдения» очень динамичны, в них ощутим жанровый потенциал восьмистиший с их лаконизмом, определенным парадоксализмом и смысловой емкостью.

¹ Иная реальность // Урал. 2015. № 1.

с любой стороны
шум в ушах

по правую руку
кондукторы нет контролеры

по левую руку
постепенно лишается льда

дышать тяжело
перетанцовывать
на месте
том же

Прием второй — паузы. Насчет генезиса этих пауз есть смысл порассуждать отдельно, но несомненна их высокая функциональность в поэзии Черкасова. Они разряжают плотное пространство стиха, впуская сюда воздух, позволяющий легко воспринимать тексты, которые в любом ином случае так восприниматься не должны. Паузы органично входят в стихотворную материю, сами становятся ее тканью. Черкасов пишет тексты в том числе и паузами, намеренно чередуя смыслы и пустоты, просто необходимые для осознания этих смыслов.

Собственно, третий прием связан с постмодернистским пониманием художественного акта как случайного скрипторства. Я говорю про незавершенность отдельных вещей в книге. Часто — демонстративную, что определяет ее как своего рода минус-прием:

на бесславный автобус
поджигать ли билет?

на бесславный автобус
в государство десен и скул

или
тюльпан
продлевать?

лучше тюльпан
в государство глаз
и

Однако у черкасовской незавершенности есть еще один аспект. По большому счету, вся книга воспринимается как единый поэтический текст, не имеющий начала и конца, как бы длящийся в своей процессуальности. А потому настоятельно рекомендую понаблюдать, что будет делать этот поэт далее: длить уже обозначившийся процесс, так и не доводя его до какого-либо завершения, или моделировать другой процесс, что, несомненно, очень сложно и под силу только действительно эволюционирующему поэту.

Эти три приема сами по себе не являются чем-либо существенным вне учета художественных стратегий автора. Итак, стратегия первая. Название книги говорит само за себя: децентрализация наблюдения, когда субъект говорения перестает быть чем-то целостным. Однако он не расщепляется на несколько субъектов, как это встречаем у многих современных поэтов (в том числе уральских: Туренко, Петрушкина, Корневой, Комадея и др.), но перестает заботиться о жесткой причинности произносимого/моделируемого, перестает выдавать дискретное за целостное. Он словно бы отстаивает свое право на фрагментарное и алогичное видение мира, отражающее специфику нелинейного образного мышления.

знакомое
и воспроизведенное

владельцу знаков
мебель руководителя
ступень полотна
полотенца из в
влажное подметание
страх высоты

рабочему знаков
вэ во ву
зение зна

Субъект здесь периодически побуждает себя к действию — отсюда нередкая инфинитивность или даже инфинитивная императивность: «время ополаскивать полость рта», «так выдерживать ясность затмения», «например / перестать // о птичках / и пограничниках / отечества», «позже пойти босиком вырезать запятые» — но по большей части он занимает внешне пассивную позицию наблюдателя, отстраняясь в том числе и за счет безглагольных конструкций. Эта внешняя позиция скрывает тщательную внутреннюю работу по порождению образов, читай — действительности. Это и есть его истинная деятельность, за которой стоит сверхцель (в нашей терминологии — авторская стратегия номер два).

Андрей Черкасов, как и круг молодых авторов «Воздуха» и альманаха «Транслит», нацелен на преодоление реальности, замещение ее иной реальностью, не являющейся сконструированной по привычным лекалам норм. Этот романтический революционный заряд в художественных практиках, возможно, не всегда очевиден и не всегда продуктивен, но именно он определяет установку на эксперимент и в целом неконвенциональную поэтику целого ряда авторов, среди которых Андрей Черкасов не выглядит радикалом, ибо его образы обладают свойством визуальности и их динамические ряды, смикшированные паузами, все-таки заставляют вспомнить об онтологии и прекрасном, пусть это прекрасное как категория для теоретиков новой поэзии устарело.

Тем не менее, перед нами стихи легкие и яркие. Ощущение, как если кто-то взял пленку из кинофильма, беспорядочно нарезал кадры и склеил, вставляя в виде швов засвеченный материал, а потом запустил все это в виде короткометражки на большом экране. Что-то такое показывали в «Ассе» в виде снов Бананана, но судьбы Бананана автору «Децентрализованного наблюдения» я не желаю.

**Дмитрий Рябоконт. Русская песня. Стихи 1998—2013 годов.
Екатеринбург ; М. : Кабинетный ученый, 2014¹**

Итог пятнадцатилетней творческой деятельности знаменитого персонажа знаменитых текстов Бориса Рыжего и апокрифов свердловской поэтической жизни конца XX столетия, снабженный предисловием Олега Дозморова, объясняющего феномен «отвратительного Димона». Это как в случае с Зощенко: есть рассказчик, он же герой, и есть автор, про которого мы мало что знаем, но отождествлять их не следовало бы, сколько бы ни провоцировал сам автор на подобное отождествление. Поэт Дмитрий Рябоконт пишет довольно просто, но за мнимой простотой находится внушительный бэкграунд, о существовании которого можно догадаться по разнообразию метрико-ритмических конструкций или пластам интертекста. А вот герой этих стихотворений — тот самый Димон — обыватель, пошляк — не так прост, как кажется. За ним мощная традиция — от

¹ Обзор екатеринбургских книжных новинок от 29.12.14 // Литература. 2014. № 33.

точно упомянутого Олегом Дозморовым Александра Тинякова до обывательских масок московских концептуалистов. Избранное так и составлено: туда вошло самое «димоновское», самое игровое, что было у Рябокопя. Отмечу, что тексты другой направленности, которые у этого поэта есть, по-прежнему ждут своего избранного.

Плохо, если нет работы,
Плохо, если денег нет, —
Нет денег на квартплату,
Нет денег на обед.

Плохо, если есть работа,
Если даже деньги есть, —
Напрягаться — неохота,
Напрягаться — это жуть.

Как разрушить эти стены,
Разомкнуть порочный круг?.. —
Можно перерезать вены
Острой бритвой, милый друг...

**Вадим Балабан. Стихи 1998—2013.
Челябинск: Издательство Марины Волковой, 2014¹**

Поздравим Виталия Кальпиди с очередным успешным этапом моделирования «уральского поэтического кластера», как он сейчас предпочитает называть Уральскую поэтическую школу. Серия сборников «Галерея уральской литературы» или «ГУЛ» (разумеется, поэтический), в которой запланировано выпустить избранное целого ряда представителей современной уральской поэзии в формате, предполагающем простое исполнение и ценовую доступность, уже запущена в производство и частично осуществлена: каждую неделю выпускается по одному сборнику, и такая ситуация продлится вплоть до кульминации: назначенной на сентябрь екатеринбургской конференции «Уральское поэтическое движение (1981—2013): история, аналитика, прогнозы» и возможного поэтического фестиваля вокруг нее. Как указано в аннотации: «ГУЛ» — это «единственная в своем роде демонстрация самодостаточности региональной литературы»; «лавина звуков, породившая “иную” речь, которая в свою очередь не может не породить “иную” жизнь».

После некоторого анализа уже выпущенных сборников я так и не смогла определить основные принципы отбора авторов для «ГУЛ», кроме их очевидной принадлежности к «уральскому кластеру», который, как известно по предыдущим проектам Кальпиди, огромен. В «ГУЛ» попадают и фигуры масштабные (вроде Алексея Решетова, Майи Никулиной, Романа Тягунова), и поэты молодые, еще не прочитанные на самом Урале (как, например, Елена Ионова) — о каких-либо художественных доминантах говорить не приходится — все авторы разные. На этом фоне Вадим Балабан принадлежит скорее к категории «молодых и непрочитанных», хотя молодость его в контексте целого ряда представителей уральской поэзии относительна (из включенной в сборник автобиографии узнаем, что рожден он в 1978 году). Да, Балабана нельзя назвать прочитанным, т. к. физически он пребывает вне уральских миллионников, где идет бурная литературная жизнь и где создаются репутации — живет в Троицке Челябинской области; да и сам по себе это человек скромный, что оставляет много пространства для творчества, но не всегда позволяет широко использовать инструменты его продвижения.

В сборник вошли стихотворения 1998—2013 годов, иначе говоря, лучшее — как его видит составитель. Перед нами этакая «визит-

¹ Новая реальность. 2014. № 59.

ная карточка» поэта, созданная профессиональным дизайнером и манипулятором Кальпиди. В случае Балабана, как мне показалось, Кальпиди в сборнике чересчур много, и дело здесь как в самом составлении книги, отборе произведений, так и в сильном влиянии мэтра на поэтику «молодого» автора.

Конечно, Балабан ориентируется на разных авторов, например, на Андрея Санникова:

в час когда зрачки у сна
шире пятак
боль щемящая вкусна
на и будь таков

Но все же Кальпиди в его стихах вытесняет другие возможные влияния на второй план. Здесь многое узнаваемо: от характерной расфокусировки зрения, позволяющий наблюдать одновременно за множеством предметов и их движением, до игровых стратегий и примата звучания над смыслом.

где поезд выгнутый направо
уводит хроники состава
кричат грачи как басмачи
свой ахтунг-ахтунг из ночи

Тем не менее в балабановском случае все-таки нельзя отказывать поэту в наличии собственного голоса. Он более серьезен, чем Кальпиди, менее многословен, его предметный мир не столь обширен: поэт не стремится за пределы личностного пространства, а исповедальные интонации, которые иногда используются, нивелируют иронический дискурс и заставляют иные высказывания воспринимать как откровения.

пройдя до половины реки встали
застыв прозрачной головой во льду
...он «ох» поет кровавыми устами
в две тысячи пятнадцатом году...

**Владислав Дрожших. Стихи 1976—2011 гг.
Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014**

Хорошо, что эта книга вышла, с ней как-то стал еще более очевиден неомодернистский феномен, каким является поэзия Владислава Дрожших. Пермский поэт растет из классики XX века — чтобы быть точнее, не всегда ощущавшейся классикой, потребовавшей открытия, прочтения, понимания, что и происходило в уральские 1970—1980-е (и не только уральские, но тогда придется вспоминать и самиздатовские 1960-е). Так, явным образом были прочитаны и оставили в стихах свой мерцающий/дрожащий след Цветаева, Пастернак, Мандельштам и совсем неожиданно в этом ряду, если не знать околотитературных контекстов, Андрей Вознесенский. Поэты (может быть, за исключением Вознесенского), не вписывающиеся в готовые поэтические парадигмы, — потому и ощущаемые в те же 1970—1980-е как новые классики. От них у Владислава Дрожших — особая энергетика стиха и повышенная ассоциативная образность. Впрочем, не только ритмы и образы — чего только даже в такой небольшой книге ни найдешь! Вплоть до узнаваемых интонаций и оборотов.

Я жизнью повторял за театральным заревом
печальный миф, чей вихрь меня ожег!..
О чем, о чем? В растрепанных гекзаметрах
какая Троя?.. Душечка, божок!

Какая ж Троя на Урале? Ответ ясен: мандельштамовская. Плохо это или хорошо? Вопрос некорректный. Владислав Дрожащих не является каким-либо исключением в своем отношении к поэзии XX века. Не беру опять-таки общероссийский контекст, но можно утверждать, что уральский андеграунд активно осваивал модернистское письмо (разумеется, в пику советскому официозу), и это существенным образом характеризует его природу, в том числе творчество иных поэтов. Общее место в разговоре о пермском андеграунде — поэзия Владислава Дрожащих соприродна поэзии Виталия Кальпиди, где-то тут же — Владимир Лаврентьев, Юрий Беликов и др., в общем, см. первый том антологии «Современная уральская поэзия». Даже повышенная пародийность («Сосиски на прогулке», «Коба в детстве») — знак своего времени и определенной поэтической системы, в рамках которой формировались и были востребованы специфические модели смыслопорождения. Но, что примечательно, ядром этой системы стала вовсе не пародийность, а модернистская ассоциативная вязь, сопряжение далеких друг от друга и неочевидных предметов и явлений.

Довольно клясть и плачи источать!
Довольно лгать неистово и свято.
С клочком фаты в ладони зажимать
три лунных нити юного разврата.

Ты выбегаешь с солнцем в волосах.
Ты погибаешь весело и звонко.
С букетом астр, растрепанных, в слезах,
похожих на смешную собачонку.

**Алексей Решетов. Стихи 1960—2002 гг.
Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014**

Алексея Решетова, которого бессмысленно уже рассматривать иначе как классика уральской поэзии, издавали неплохо. «Не плачьте обо мне» (1999) с предисловием Виктора Астафьева и «Темные светлы» (2001) вобрала в себя действительно лучшее из написанного. Поэтому вновь выпущенную книгу, задачей которой было представить итог сорокалетней творческой деятельности поэта, назвать собранием лучших сочинений точно нельзя: это только часть лучших, а другие сюда просто не вошли. Скорее, перед нами попытка пунктирно обозначить жизненный путь Решетова и очертить круг тем, волновавших его. Если не придирааться, попытка удалась. В книге есть «визитная карточка» и самое известное решетовское стихотворение «Дельфины»; стихи о детстве (на детство пришлось репрессии родителей и война), стихи о матери, к которой Решетов был глубоко привязан; натурфилософская лирика; размышления о творчестве и предназначении поэта. Даже небольшое по объему собрание сочинений отражает решетовское ощущение истории как персональной драмы (на это сделал акцент составитель книги) и передает особое мировидение поэта, в котором доминирующую роль играет неочевидная деталь.

Когда отца в тридцать седьмом
Оклеветали и забрали,
Все наши книги под окном
Свалили, место подобрали.

И рыжий дворник, подпитой,
При всех арестах понятой,
Сонеты Данте и Петрарки
Рвал на вонючие сигарки.

Осколок солнца догорал,
Из труб печных летела сажа.
И снова Пушкин умирал.
И Натали шептала:
— Саша...

Или другой пример, с другой деталью, яркой и трогательной:

Я и сам, как природа, невесел,
Проморгал свое счастье, гляжу,
И, как будто просроченный вексель,
Желтый лист облетевший держу.
Вы не знаете, что это значит,
Когда воет, как баба, пила,
И на маленькой брошенной даче
Мыши нюхают ножки стола.

Не секрет, что в архивах вдовы поэта Тамары Катаевой хранятся стихотворения, ранее нигде не публиковавшиеся. Сама собой напрашивается мысль о том, что пора начинать работу над выпуском академического издания Решетова. Оно не менее насыщено, чем отдельные книги не раз опубликованных стихотворений, даже так убедительно составленные, как эта.

**Евгений Ройзман. Стихи 1986—1996 гг.
Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014**

Всегда было интересно проверить на опыте слова Дмитрия Быкова о Евгении Ройзмани как несомненном поэте — все-таки Ройзман известен больше как общественный деятель, основатель Фонда «Город без наркотиков», оппозиционный политик и действующий мэр Екатеринбурга. Где тут место для изящной словесности? Для проверки быковского утверждения не хватало лишь одного: книги. Обобщающей и представляющей творчество Ройзмана если не полно, то более-менее антологично. Что ж, такая книга появилась, но чувства удовлетворенности от нее не остается. Думаю, это связано с двумя моментами. Во-первых, с очевидной ставкой на гражданскую лирику, вообще-то не понятно кем сделанной: самим автором, имеющим политические амбиции, или же составителем, руководствующимся тезисом: «Ройзман — один из немногих, кто готов пройти до конца путь русского поэта: от легких и красивых слов к тяжелому и грязному труду. Ему уже не нужно писать стихи, он пишет действием, поступком, а внутри этого ремесла создавать прекрасное в принципе невозможно». Почему так настойчиво предлагается судить поэта не по творчеству (и мы видим, что стихов после 1996 года уже нет), а по жизнотворчеству?

Вторая причина некоторой растерянности по прочтении книги заключается в том, что Ройзмана в ней много и мало одновременно. Много тематической, стилевой, жанровой разноголосицы, и все это заключено в строгие рамки регулярного стихосложения в духе поздних восьмидесятых — ранних девяностых, в духе того же Быкова, когда он был очевидным поэтом.

Итак, все решено. Мы остаемся.
Не едем. И уже не торопись.
Пусть тот, кто хочет, — катится. Катись
И ты туда. Мы как-нибудь прорвемся.

Что же специфически ройзмановского в этих стихах? Сонеты с общественно-политическим звучанием? Эскурсы в историю? Но тут же мы найдем столь узнаваемый свердловский андеграунд: игру со словом в духе Романа Тягунова, блатные куплеты в духе Бориса

Рыжего. Ответ на сакраментальный вопрос, возможно, еще появится, но с другими книгами избранного.

**Юрий Казарин. 500 стихотворений.
М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014**

500 стихотворений — это очень много, а если они написаны не в одночасье, с лету, а отобраны из созданного за многие годы, то действительно много, и количество здесь переходит в качество. Никто и так ни секунды не сомневался в большом поэтическом даре Юрия Казарина, а после этой книги очевидное стало еще более очевидно. Почему говорю так абстрактно? Да потому, что о Казарине написано много. Стоит ли повторять, что он работает с конкретно-чувственными образами и метафора и смысловой сдвиг — ключевые приемы в его поэзии?

После лампочки — зелень в глазах;
смуглый шарик, дневной — законный,
он в глазных закаленных пазах
пропечатан двуглавой иконой.

Там целуют, не видя не зги,
и, белея в античной истоме,
поедают орехов мозги
на бетонном больном волноломе.

Стоит ли делать акцент на том, что при модернистской технике письма поэту как-то по-ключевски было всегда присуще чувство почвы?

И косогор в золотоносных дырах.
И перебор пространства на полях.

Картошка, как положено, в мундирах.
Собака, как положено, в репьях.

А вот, например, концепция родства со временем менялась: от родства по крови до родства как единомыслия или, точнее, единочувствия (семья как круговая порука доверия).

Стоит ли замечать, что есть у Казарина исключительно своя пронзительная нота?

И спит дитя, а утром был мужик.
И — девочка с седыми волосами.
И вдоль течения бегают кулик
с заплаканными детскими глазами.

А еще: что с каждой книгой становится все больше философской лирики, размышлений о жизни и смерти, Тютчева и Чухонцева? Что ради «Каменских элегий» поэт отказался от магии начальной «п» в названиях своих книг, обособив их и обозначив их статус в собственной концепции творчества (примерно такой же, как у «Воронежских тетрадей» в творчестве Мандельштама)? Потому ранние сборники прорежены беспощадно, а «Каменские элегии» и новое занимают значительную часть избранного.

Хорошо ты сидишь у окна,
значит — кто-то с другой стороны.
Ах, какая ворона видна.
Ух, какие стаканы видны.
У него на лице стрекоза —
у тебя на реснице слеза...

Ах, какие навстречу глаза.
Ах, какие навстречу глаза.

В общем, сказав, сказала.

**Джаз. Книга стихов. Цой, Корамыслов, Голиков, Ивкин.
СПб. : Свое издательство, 2015¹**

Книга стихов «Джаз» создавалась начиная с 2005 года, с пермского фестиваля «Пилигримы», на котором познакомились поэты и музыканты Андрей Цой, Александр Корамыслов, Денис Голиков и Сергей Ивкин, составившие более виртуальный — в силу проживания в разных городах — квартет, где роль клавишника отводилась Ивкину, на гитаре играл Цой, на контрабасе — Корамыслов, а за ударную установку в ответе оказался Голиков. Квартет джазовый, способный выводить живописные квадраты, хотя книжка, вернемся к литературе, имеет не в пример стандартный формат, и авторы, мне кажется, в этом отношении не доработали визуальную концепцию.

Однако перед нами интересный эксперимент. Интересен он не столько поэтической составляющей, ибо под одной обложкой оказались поэты весьма разные, а кое-кого я бы и вовсе не стала называть поэтом (самая значительная поэтическая величина здесь, без сомнения, Сергей Ивкин), интересен самой попыткой посвинговать на бумаге, разыграть темы и вариации, не обойдя вниманием творчество ни одного из еще не легендарной четверки.

Принцип квадрата воплощен и в архитектонике книги, поделенной на 4 части: аллегро, аданте, скерцо, кода. Кода, как водится, самая короткая из них. Остальные три части наполнены дюжиной или около того вариаций на различные темы: от дружбы до секса, от метафизики до поэзии, от Пушкина до реминисценции. Каждая тема включает в себя высказывание всех авторов, а теперь умножаем 12 на 3, полученное число — на 4 и прибавляем «коду», т. е. 4 и не удивляемся, что книга по объему получилась представительной.

Тематика, еще раз повторяюсь, абсолютно разная, манера письма у каждого из авторов тоже разная, так что книга действительно напоминает импровизацию: где-то легкая ирония и игра, где-то тревожные ноты и наступление мрака, где-то просветление и легато, где-то волнение, пунктирность и т. д.

И в ответ на простой вопрос
человек начинает выть,
наливает вам купорос,
заставляет вас это пить.
Разрывая врагу гортань,
совершая в ночи набег,
человек переходит грань.
Отменяется человек.

(Данис Голиков)

Или вот верлибр, который также не обошли импровизирующие авторы книги:

и мы снова прячемся

в гробы,
в колумбарные урны,
в синее-синее небо.

(Александр Корамыслов)

¹ Дети Ра. 2015. № 8 (130).

**Сергей Ивкин. Символы счастья.
М. : Вест Консалтинг, 2015¹**

Так и хочется начать с провокации: Сергей Ивкин — не поэт. И на выдохе добавить: точнее, он всегда кажется больше, чем поэт, и, в отличие от других подобных случаев, вполне типичных для современной поэзии, значительно больше, потому как кроме поэтического дара он обладает несомненным даром художника, а еще чуток к музыке и восприимчив к эзотерике. Но и это не полный список. Есть явное и — в нашем случае судьбоносное — равнодушие к кино. Вот с кино-то все и началось — началась книга, ставшая нелогичным продолжением проекта Алины Волковой и Яниса Грантса. Они написали сценарий и выпустили ленту «Виктория и Харитон» (реж. Алина Волкова), где в ролях фигурировал Сергей Ивкин. А после съемок Алина Волкова предложила поэту издать книгу. Из аннотации: «Книга стала своеобразным артефактом с той стороны экрана, позволяющим шагнуть в иллюзорный мир, раздвинув границы кадра». Из предисловия Алины Волковой: «Литература рано или поздно пересекается с кино. И поэт, рисующий символы счастья, попался мне как раз вовремя. <...> Но в результате — то, что могло быть только книгой, вышло частью художественного фильма. А то, что могло стать в фильме общим местом, стало менее банальным и более личным». Мне кажется, что Сергею Ивкину пора уже изобрести новый вид искусства, исключительно ивкинский, неповторимый и, разумеется, синтетический по своей природе, чтобы все очевидные и скрытые таланты автора оказались востребованы в одном художественном порыве.

Впрочем, вышесказанное скорее немного затянутый подступ к серьезному разговору именно о поэзии Сергея Ивкина, представленной в новой книге. Поэзии, которая тяготеет к другим искусствам, заигрывает с ними, но все-таки остается поэзией, ибо слово в ней первично.

Наверное, эту книгу стоит считать экспериментом и вот еще почему. Сергей Ивкин здесь как бы раздваивается: на поэта, тяготеющего если не к эпосу, то к сюжетной поэзии, и мы давно привыкли к такому Ивкину, и на условного последователя Виталия Кальпиди и Евгения Туренко. Второе амплуа ожидаемо и неожиданно одновременно, потому как Ивкин не раз манифестировал любовь к учителям, любовь, которая, без сомнения, украшает всякое жизнотворчество. Однако другое дело — сами поэтические тексты, внезапно расцветшие пастернаковскими интонациями, точнее, Пастернаком, освоенным когда-то Виталием Кальпиди и в таком виде перенятым восприимчивым Сергеем Ивкиным.

В предисловие ливня шагнешь в натирающих ботсах
и пройдешь сквозь страницы шуршащих под ветром кварталов.
Даже в мускулы воздуха мокрым лицом не уткнуться,
если майское детство пропахло нагретым металлом.
С тополиных рубашек летят, словно лацканы, ветви и ветви,
и от пыльной отары машины прижались к бордюрам.
Задираются майки, шевелятся деньги в конверте
и незримые черти проносятся по шевелюрам.

Не то чтобы перед нами совершенно новое лицо поэта, но удивителен сам факт восприимчивости в случае состоявшегося автора. Так, наверное, Цветаева осваивала/присваивала Пастернака, что существенным образом изменило ее поэтическую дикцию. Получим ли мы Кальпиди в изводе Ивкина или Ивкина в изводе Кальпиди? Думаю, что нет, но особо проникновенную игру мы точно получим, а игра, да еще и щедрая на эмоции, — то, что Сергей Ивкин очень любит.

¹ Матроскин и Шарик живы // Литература. 2015. № 66.

Есть еще одна экспериментальная составляющая книги, указывающая на восприимчивость автора к художественным практикам предшественников — автокомментарии к стихотворениям. Конечно, вспоминается аналогичный опыт того же Виталия Кальпиди, его попытка размыкания поэтического дискурса за счет приращения дополнительных смыслов, обозначенных в комментариях, то есть такого мерцания иных смыслов, рождающихся на стыке поэзии и предвзятого разговора о ней. Надо отдать должное комментирующему себя самому Сергею Ивкину: он, используя возможности игры со смыслами, создает полноценные эссе, оторваться от чтения которых сложно, а в самом процессе легко забыть даже про предшествующие комментариям стихотворения, что вовсе не в минус автору, увлеченно и увлекательно монологизирующему с читателем. Каждый комментарий строится по принципу квеста — в поисках ответа надо пройти долгий и извилистый путь, освоить целый сюжет, связанный с воспоминаниями автора или дорогами ему культурными реалиями. Информация, которой делится поэт, весьма и весьма разнообразна — от буддийских символов до сочинений Джоан Роулинг. Свести все это воедино — особое мастерство, что-то вроде таланта Умберто Эко или Хорхе Луиса Борхеса.

Да, интеллектуализм и игра — безусловные характеристики творчества Сергея Ивкина, что относится в первую очередь именно к поэзии. В частности, не я первая и вряд ли я последняя, кто заметил, насколько важно для поэта использование интертекста, позволяющего создать смысловую многослойность, — а какая ж поэзия без удвоения или утроения смыслов? Причем мыслит поэт не столько реминисценциями или цитатами (чужими фразами), сколько аллюзиями, прямыми или косвенными указаниями на культурные реалии и целые миры и системы, что не просто свидетельствует о широте кругозора автора, его интеллектуальном уровне и погруженности в культуру, но проявляет, как на пленке, не всегда очевидные свойства самих этих реалий.

больше уже никогда
никуда
не
захочешь.
Снова депрессия:
поиски смысла и вкуса...
Дети на пляже зарюют тебя в песочек.
Видишь,
летит самолетик, похожий
на Иисуса.

Практически то же относится и к игре с хронотопами, в которую также любит играть автор «Символов счастья». По времени и пространству он перемещается с какой-то бешеной скоростью челябинского болида. Хронотопы же вовсе не ограничивают его творческой свободы и яркого — во все стороны — горения.

Эта бумага подкинута почтальону,
так что, когда ты письмо получишь,
я залатаю внешнюю оборону,
после чего мне станет намного лучше.

Так и запомни меня: конопатым и тощим.
Просьбы вернуться обратно всегда фальшивы.
В нынешнем мире исчезнуть гораздо проще.
Твой Дядя Федор. Матроскин и Шарик живы.

Впрочем, у Сергея Ивкина есть свои способы упорядочить свободный и непредсказуемый полет. Например, через выстраивание

сюжета. Я не знаю другого поэта на Урале, использующего многочисленные и замысловатые сюжетные схемы — будь то выстраивание хронологии или перечня предметов («Упаковка») и событий («Около декабря. Искусство кройки бытия», «Вавилон-сутра»). Это напоминает приемы зрелого Бродского, помноженные на нарративные практики концептуализма, но в Ивкине проявляется и вот еще что. Если говорить на киноязыке, как предлагается в предисловии, то стоит обратить внимание на сценарные конструкции и убедительные визуализации происходящего. Сколько бы автор ни экспериментировал, например, с фоносемантическими рядами, звуком, сколько бы ни писал про музыку, визуальное в его текстах является доминантным. Сюжетность в таком случае органично дополняет образность, образуя целостные картины, куда с легкостью вплетаются элементы фантастики, экшна, анимации, убеждая нас, что Ивкин пишет вовсе, например, не о Березниках или быте — это повод для речи, но не ее содержание. Смысл сказанного — в сочетании магических топосов, предметов и действий.

Ты получаешь...
Розыгрыш лотереи
может стать розыгрышем...
Но кто-то
держит тебя,
болеет
лишь за тебя.
Слышишь
тихий свистящий шепот?

Особенность «Символов счастья» — включение в книгу доселе редких для Сергея Ивкина верлибров, становящихся еще одним доказательством того, что для поэта важна не форма, а важен сам процесс порождения речи и смыслов.

И напоследок стоит все-таки сказать о символах счастья. Насколько мне известно, счастье — состояние, присущее Сергею Ивкину, побуждающее его к творчеству и поступкам, оно же — ключевое понятие его мировоззрения. Отсюда — все, что бы он ни написал, ни нарисовал — а книга иллюстрирована самим автором — и есть символы счастья, означающие ни много ни мало, а полноту восприятия жизни. Книга, кстати, тоже символ счастья.

**Виталий Кальпиди. IZBRANNOE = Избранное.
Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2015**

Книга, интересная главным образом тем, что представляет отношение Виталия Кальпиди к собственной поэзии: от опытов, оставшихся в первых сборниках до написанного в самые последние годы. А следовательно, поэт продуманно выстраивает собственный творческий путь, выбирая из ранее опубликованного то, что ему ныне импонирует, и отсекая все прочее. Кальпиди пристально читает самого себя и занимается метарецепцией как минимум девяти книг из десяти (десятая, имеющая название «В раю отдыхают от бога», 2014 года, думается, максимально соотносится с тем Кальпиди-автором, который начинает свою книгу избранного с комментирования собственных книг). Избранное представляет именно книги, и, что характерно, — в обратной последовательности: начиная с новейшего, самого значимого для поэта, заканчивая тем, что было в незапамятные времена уральского андеграунда.

К примеру, о «Пластах» (1990): «Первая моя книга (еще не книга, а сборник) — это мусоропровод: затоваренный пятнадцатилетним писанием в стол, я высыпал туда практически все, что не уничтожил за эти годы». Собственно, первые книги подверглись наиболее тщательному прореживанию в избранном: я не нашла текстов политических,

столь актуальных в конце 1980 — начале 1990-х, не нашла некоторых иронических стихов и проч. Не удивительно.

О «Мерцании» (1995): «Первая моя настоящая книга». «Она писалась с мыслью, что мир после нее изменится». «Мерцание» действительно ключевая книга для Кальпиди — именно с нее, наполненной автокомментариями, как будто бы поэт не доверяет поэтическому слову и одновременно верифицирует себя как поэта, начинается — чуть не сказала новый, но это не совсем так, а потому скажу «наиболее свирепый» — стиль автора, для которого характерны интенсивная постпастернаковская ритмика, синкретическая метафорика, физиологизм, трансцендентирование живого через мертвое и наоборот и т. д.

О «Контрафакте» (2010), вышедшем через девять лет после «Хакера», — довольно продолжительный перерыв: «Обошлась при своем создании без “эротического конвоя”, который всегда сопровождает лирические стихи». Эротика вытесняется метафизикой, возлюбленная уходит на второй план, на первом теперь — бог, который есть сущность всего, но в то же время довольно условная фигура речи, и ее незачем пометить в названии десятой книги.

Вчера я подумал немного
и к мысли простейшей пришел:
в раю отдыхают от бога,
поэтому там хорошо.

От веры в него отдыхают,
от зелени жизни земной,
где ангелы, как вертухай,
все время стоят за спиной.

«Захотелось поискать что-нибудь существенное в неправильном месте. Если бог везде, то его можно найти на помойке».

**Сандро Мокша. Папка волшебств.
М. : Гилея, 2015¹**

Сандро Мокша (настоящие имя и фамилия — Александр Шмаков, 1952—1996) — крупная фигура уральского поэтического андеграунда, актуализированная благодаря творческим и публикаторским усилиям Виталия Кальпиди, разумеется, лично знавшего Мокшу, хотя и оценившего его творчество только после загадочной и трагической смерти, случившейся то ли в 1996, то ли в 1997 году. Руслан Комадей, подготовивший к публикации «Папку волшебств», то есть один из бесконечных стихотворных свитков Мокши, который не был утерян, а был сохранен Аркадием Бурштейном, полагает, что поэт погиб в 1996 (был найден мертвым в лесу в мае 1997) и рассматривает разные версии случившегося. Собственно, данная книга ценна как раз наиболее полным на сегодняшний день исследованием биографии Мокши, которое предпринял Комадей, ибо не то что дата смерти, но и дата рождения поэта доселе никому не была известна.

Комадей тщательно собрал факты (воспоминания родственников, а также друзей поэта Виталия Кальпиди, Андрея Санникова, Евгения Кормильцева и др.), разыскал и обработал документы (личная карточка Мокши в типографии екатеринбургской газеты «Уральский рабочий», где он состоял на должности стереотипера), нашел прижизненные публикации (в пермской газете «Молодая гвардия», в самиздатовских «Часах») и фотографии — это все стало серьезным подспорьем для биографического эссе, позволяющего составить представление о том, кем же являлся Сандро Мокша.

¹ Дети Ра. 2016. № 6 (140).

«Для большей части свердловской/екатеринбургской богемы Сандро Мокша <...> — это миф, в котором за внешним образом странного человека, пишущего не менее странные тексты, многие не смогли разглядеть определенную творческую стратегию и уникальный опыт жизнетворчества».

Без сомнения, Мокша был авангардистом. Самым радикальным среди молодых уральских поэтов 1980-х. Не случайно Аркадий Драгомощенко увидел в нем «подлинное безумие», а художник Александр Шабуров определил его как носителя «классического шизофренического сознания».

Сам Комадей возводит творчество и жизнетворчество Мокши к Хлебникову, обэриутам, отчасти — дадаистам и сюрреалистам. И некоторые влияния несомненны:

Дзинь-дзинь!
колоколец
колом Коле
по колеру

Спокойно

Спим

В мире

Дзинь-дзинь!

Или еще один пример — вполне обэриутское стихотворение «Портрет», приведенное непосредственно в эссе:

Милей всего мне хмель трехрядки
Пускай играет — все в порядке
И сельдерей растет на грядке
Кисель-те млеет в стакане
Овечка блеет в тишине
На гвоздике шинель шальная
На мшистой стенке есть портрет...

Однако непроясненными остаются связи Мокши с концептуализмом, причем как второй, так и третьей волны. Их наличие тем не менее возможно: географически Мокша обитал в локусах «уктусской школы», то есть в Свердловске, и, хотя нет никаких сведений о его знакомстве с опытом поэзии Ры Никоновой и Сергея Сигея, его установка на радикальный эксперимент со словом и звуком оказывается вполне узнаваема. С третьей же волной концептуализма Мокшу роднит многопрофильность творчества: поэтические выступления, похожие на перформансы, или, скажем, попытки инсталляций — так называемые «ассамбляжи» и «поставляжи», которые Мокша мастерил из старых вещей и уличного мусора. Разумеется, постмодернизм с его рационализаторскими установками был чужд уральскому автору, очень стихийному, как правило, апеллирующему к бессознательному, но все-таки за отрицанием составителем книги концептуалистского кода в творчестве Мокши, проглядывает злая воля Виталия Кальпиди, сознательно выводящего «уктусскую школу» за пределы его концепции современной уральской поэзии. Концептуалисты, в отличие, например, от метареалистов, по каким-то причинам не вписываются в его уральскую поэтическую космологию.

Несмотря на замечательное гилеевское издание, Сандро Мокша по-прежнему остается большей частью в пространстве уральского поэтического мифа. Исследователям предстоит еще большая работа — сбор биографической информации, поиск и расшифровка

рукописей, их атрибуция и т. д. Другими словами, вывод Мокши из андеграунда необходимо продолжать.

**Екатерина Симонова. Елена. Яблоко и рука.
New York : Ailuros Publishing, 2015¹**

Тексты, которые уже существуют вокруг новой книги Екатерины Симоновой — от предисловия Ольги Седаковой до разговоров в социальных сетях, — сходятся в одном: книга не похожа на предыдущие, в чем ее несомненное достоинство. Все-таки предсказуемость — не лучшее качество для поэта. Я бы еще добавила, что непохожесть предыдущих сборников и нового указывает на несомненное литературное мастерство Екатерины Симоновой. Не поэтическое, про него речь впереди, а именно литературное, связанное с продуманным выстраиванием репутации, которое в любом случае требует творческих усилий. Для современной поэзии, разумеется, это не новость — недавно писала отзыв на шестую книгу Геннадия Каневского, где замечала все то же увлечение поэта книготорчеством, проявленное в ощутимом несходстве пятой книги и шестой. Екатерина Симонова отстала от Геннадия Каневского на одну книгу: «Елена. Яблоко и рука» — пятая по счету, но стратегия — развиваться от книги к книге, открывать новые грани, предлагать смещение ракурса — думаю, будет выдерживаться и далее, и это всегда продуктивно, когда поэт мыслит не только стихами или циклами, но целыми сборниками.

Да, новая книга поэта, теперь уже екатеринбургского, не тагильского, отличается от предыдущих, она более личная и личностная, по определению самой же Екатерины Симоновой. Личная — не только полная автобиографизма — автобиографизм был и ранее, был даже в стилизациях «Гербария», не говоря уже о «Саде со льдом» или «Времени» — но осознанно уходящая от сложных мифологических конструкций. Надо бы сказать: уклоняющаяся, пытающаяся уклониться, но до конца не уклонившаяся. Это легкий сдвиг, шаг в сторону, который мог быть вовсе не замечен, если бы мы не имели дело с поэтикой деталей и нюансов, тонким рисунком, в котором задействовано множество оттенков, имеющих смысловое значение.

Фокус внимания обновленной Екатерины Симоновой перестает рассеиваться по разным приятным ей эпохам (те же «Сад со льдом» и «Гербарий») и не застывает, вторя Малому ледниковому периоду, в Средневековой Европе («Время»), а сосредоточивается на сей раз в сугубом настоящем, отождествленном с частной стороной жизни. Думаю, для автора книги первостепенно, что частное лишено какого-либо пафоса, в частное прячутся от агрессивного общественного (см. цикл «1-ая Тверская-Ямская»), существование в частном приобретает сокровенные смыслы, которое столь ценны в поэзии Екатерины Симоновой, четко выдерживающей целостный образ лирического «я», хотя иногда и играющей с гендерной идентичностью, что тоже есть несомненный знак доминирующей частности. Отсутствие пафоса — манифестированная позиция поэта, уходящего не просто от социальности и ее ролей, но и от устоявшихся поэтических традиций и моделей. Как бы мы ни полагали, что жизненный опыт и обстоятельства нашего существования уникальны, это, разумеется, заблуждение, таящее в себе опасность пафоса в случае автоописания. Симонова очень тонко балансирует на грани, выстраивая личное пространство и в то же время отказываясь от трагедизации/героизации/драматизации личного опыта. Ее поэзия интимна такой неброской интимностью, понятной лишь при определенном спокойном, созерцательном и сострадательном настрое души внимающего. Интимность, предполагающая сотвор-

¹ Знак доминирующей частности // Литература. 2015. № 52.

ческую интимность читателя, которому априори доверяют, как любимому человеку, и потому не защищаются от него, а приглашают в комнату с полусонными котами и поверяют самое тайное.

Конечно, стихи такого рода специально заземляются бытом, и в новой книге быта гораздо больше, чем в предыдущих. Екатерина Симонова словно бы очнулась от долгого забвения, огляделась, и обнаружила, например, субботу, солнце, родители сердятся, и тут же родительских котов и какие-то почти невидимые знаки старения:

Ночью мама спрашивала: «Ты как?»
Или не спрашивала: заглядывала в комнату и
Прислушивалась к дыханию. Каждый пустяк
В этом доме напоминает о старости и любви.

Приходили родительские коты — по очереди, по одному,
Спали в голове, потом в ногах,
Иногда настораживая уши, прислушиваясь, как кусты
Облаков шумят от дождя.

Ольга Седакова в предисловии точно говорит о свойствах времени в стихотворениях Екатерины Симоновой. Добавлю лишь, что быт, вещественный мир в книге — это распадающаяся константность: время действует неотвратимо и необратимо, и вся книга — именно об этом. Тем страшнее распад вещественности, чем уже пространство, в котором находится наблюдатель, а частное — всегда узкое. Апофеоз развоплощенности.

если б ты знал, какой и меня обнимает страх,
растягивая мне пересохший рот,
как в кривом зеркале, пружину в часах —
так восстает из полуночных вод

ужас кромешный, безобразная слепота,
и остается одно: держать ее за руку,
потому что только ее глаза
видят сквозь этот мрак, как сквозь стекло.

Одна из характеристик художественного мира Екатерины Симоновой, связанная как раз с ощущением неплотной вещественности, — его освещенность или — с другого ракурса, который также актуален, — затемненность. Свет — безусловный элемент в конструкции мира, возможно, более функциональный, чем воздух, про который детально и убедительно пишет Елена Баянгулова (один из адресатов и один из рецензентов книги), поскольку свет прошивает пространство, указывая на прозрачность, стеклянность, заполненность прорехами развоплощения. Свет ведет себя как самостоятельная деталь пейзажа: «осеннего света тугой накрахмаленный бинт / местность лишает деталей»; «по веревочной лестнице, оставив тебя одну, / поднимается свет»; «деревья склоняются над, / обворовывая свет, располагая тень» и т. д. Между тем, символизм света состоит не только в указании на иную реальность — в симоновских стихотворениях есть и более явные ее маркеры, например, сон, — но и в определенном смещении реальностей, проглядывании друг через друга, в принципиальной их недискретности. Думаю, что на примере частотных образов сборника: воздуха, воды, сада — я бы обнаружила что-то подобное: многослойную картину с тревожными прорехами.

и хочется просто вернуться домой,
где на втором этаже Елена протирает окно,
протирает сирень и меня заодно —
сквозь него.

Многослойность как принцип поэтики Екатерины Симоновой обнаруживает себя и в другом. Давно с любопытством наблюдаю за тем, как этот поэт выстраивает метафоры, часто отказываясь от точного уподобления предметов. Есть в этом что-то от поэтики метареалистов, но и они при тщательном анализе не описывают специфику художественного видения уральского автора. Ассоциативность — также понятие весьма приблизительное и расширенное. Скорее перед нами цепочка непредсказуемых смещений, но не такая стихийно образованная, как у Евгения Туренко, а постепенно разворачивающаяся: как если все время шагать не прямо, а то и дело наискосок — далеко не уйдешь, но и траекторию движения вычислить практически невозможно.

живые должны оставаться живыми,
мертвые должны смотреть свысока,
становясь другими неуловимо,
как за поворотом река.

Кстати, при такой образности рифмы органически утрачивают часть функциональности, почти отменяются.

И последнее, что нельзя упустить в разговоре о сборнике «Елена. Яблоко и рука», миф как существенный слой в общей многослойной картине мира. Книга наполнена мифологически значимыми предметами и понятиями, одно только название полно ими до краев, но циклизации, свойственные мифологическому мышлению, разрываются, пространство оказывается траченным молью, и что-то вроде реальности, которую страшно боится и страстно желает автор, все отчетливее выходит на первый план, впрочем, не редуцируя прекрасную условность мифа.

**Андрей Якубовский. Беспощадный постмодерн.
Екатеринбург : Уральское литературное агентство, 2015¹**

Андрея Якубовского знают локально, лишь в Екатеринбурге, но при этом знают хорошо и неизменно уважают, поскольку поэт является своеобразным связующим звеном двух эпох развития уральской поэзии, как бы хронологически сменяющих друг друга, но, если серьезно разбираться, не очень-то и связанных, отталкивающих друг друга. Имеются в виду эпоха конца 1980-х — 1990-х гг., давшая городу и миру таких поэтов, как Роман Тягунов, Елена Тиновская, Виталина Тхоржевская, Борис Рыжий, Олег Дозморов, Дмитрий Рябокони, Евгений Ройзман и т. д., и эпоха 2000-х, когда в литературу пришло очень много молодежи, использующей разнообразные техники и приемы письма. Надо отдать должное Андрею Якубовскому — молодежь он не проигнорировал, стал выступать вместе с ней и даже пережил как поэт второе рождение, однако при этом не «побежал, задрал штаны», копировать то, что «юным поколениям гениев» неизменно нравится, сохранил свое творческое лицо.

В книгу «Беспощадный постмодернизм», уже одним названием отсылающей к жестким и карнавальным 1990-м, вошли стихотворения 2011—2015 годов, вполне милые, от которых ожидать свирепости в духе, скажем, Дмитрия Александровича Пригова или Льва Семеновича Рубинштейна вовсе не приходится.

Когда осенняя прохлада
Покроет лужи тонким льдом,
Погоды ждать уже не надо —
Она сама придет в наш дом:
В окно синицей постучится,
Рябиной у крыльца качнет —

¹ Дети Ра. 2015. № 8 (130).

И счастье, может быть, случится
Назавтра, а не через год.

Вполне себе традиционалистская философская лирика, читая которую понимаешь, что автор перед нами зрелый, имеющий богатый жизненный опыт и вдумчиво осмысляющий его. Автор, безусловно, располагающий к себе.

От постмодерна здесь — ирония, а более — самоирония, как раз беспощадная, но без надрыва и срывания голоса, игровая, но не заигрывающаяся интонация, мягкий скепсис человека, трезво оценивающего мир и свое место в нем.

Встали, пошли переделывать мир,
Искать начало начал —
А я, как назло, выходил в сортир
И ангелов не повстречал.

**Наталья Санникова. Все, кого ты любишь, попадают в беду:
песни среднего возраста. М. : Воймега, 2015¹**

Илья Кукулин, написавший предисловие к новому сборнику Натальи Санниковой, говорит о лице и изнанке, которые имеются у «сюжетов стихотворений», притом лицо «обернуто к внешнему миру», а изнанка — «то пространство, где личное усилие в стихах Санниковой пытается перестать быть литературным, вырваться из словесности». В целом соглашусь с подобным прочтением, но хочется перевести рассуждения вот в какую плоскость: стихотворения Натальи Санниковой потенциально двухслойны в отношении создаваемой картины мира, что позволяет их читать по-разному, каждое из них как два абсолютно разных текста на разные темы, и специфика восприятия этих тестов может быть обусловлена только читательским опытом воспринимающего.

Лицо стихотворений в таком случае — это бытовая реальность, которая центрирована фигурой женщины среднего возраста, замужней, имеющей детей, ходящей на службу, вынужденной выстраивать отношения с окружающим и окружающими исходя из компромисса между эмоциями и разумом. Эта женщина обременена бытовыми проблемами («когда я ложусь далеко за полночь, / я сперва думаю: как же замерзли ноги!»), испытывает узнаваемые эмоции (любящей женщины, матери и т. д.), иногда принимает на себя те или иные роли («родилась на свет налоговым инспектором, / а милый говорит: пиши, слова складывай, / а будешь налоговым инспектором — / не стану с тобой говорить...»). Такой образ и такая проблематика заставляет определенный читательский круг, воспринимающей слово непосредственно, что вовсе не плохо, искренне любить тексты Натальи Санниковой (иных эмоций они, похоже, не вызывают), но при этом видеть ее чуть ли не как продолжательницу традиций Людмилы Татьяничевой (если ограничиваться только уральской поэзией, а в случае Натальи Санниковой этого делать не стоит), поэта исключительно женского, приоткрывающего «тайны женской души», «женского мира», или возьмите любые другие клише из арсенала наивных авторов. Соглашусь, Наталья Санникова точна в деталях, точна в сценариях поведения, точна в передаче ощущений и состояний, и эмоциональная составляющая книги, безусловно, весьма ощутима, эмоции (проверено на опыте) могут накрыть с головой, что, на мой взгляд, верифицирует лирическое высказывание, но все-таки эта поэзия, такая внешне бытовая, даже нарочито обытовленная, несводима только к женскому и только к миру души, иначе у нас бы (на Урале и вообще) не было поэта Натальи Санниковой.

¹ Ощути себя налоговым инспектором // Урал. 2015. № 10.

Изнанкой стихотворений, помещенных в сборник, является довольно широкое понимание бытия, поскольку одной темы, разрабатываемой автором, здесь нет, скорее наблюдается целый ряд попыток выстроить пусть фрагментарную, но собственную онтологию. Даже в стихотворении с призывом ощутить себя налоговым инспектором речь идет вовсе не об отношениях с любимым, требующем лишь слов и поэзии, хотя именно они составляют фабулу произведения, а именно о предназначении и любви, их сочетании или несочетании, что находится в ведомстве не самого человека, но иной силы, судьбы, бога: «украдкой плачу: прости за обман, Господи, / пусть живет он долго и счастливо». Финал стихотворения в таких случаях часто опрокидывает все ранее сказанное, меняет акценты, разрушает привычную бытовую картину, как, например, в следующем тексте:

Это я все к тому, что надо было хорошо учиться,
выучить хотя бы английский, одеться в чистое
и понравиться то самой девочке,
что сидела за первой партой,
а теперь она замужем, родила детей и частенько плачет.
Что, если вдуматься, совсем ничего не значит.

С попытками выхода за пределы сугубо эмпирического в сборнике связан и интенсивный диалогизм, присущий поэзии Наталии Санниковой, подразумевающий, если разбираться, вовсе не диалог двух равноудаленных сознаний, но диалог более интимного характера, ибо ведется он поэтом, скорее с самим собой, собой другим: тот случай, когда адресат моделируется под себя. Да, часто стихотворения в сборнике сопровождаются непосредственными обращениями: к маме, сыну, Кате и Лене и целому кругу поэтов, потенциальных собеседников, заявленных через посвящения и эпитафии, но при этом суть остается сутью — адресаты речей поэта как бы хранят молчание, и потому Наталия Санникова, вообще-то тщательно выбирающая, к кому и с чем обратиться, и затем решающаяся на предельное доверие, то есть нередко использующая возможности исповеди, все же достраивает монологи до диалога, вводя в текст «второе сознание», имеющее право на рефлекссию в отношении эмоционирующего «первого», которая, по сути, является авторефлексией, позволяющей преодолеть сугубую эмоциональность «женской поэзии». Взять хотя бы название книги: какой-то ахматовский посыл высказывания (любовь, беда, судьба) сопровождается обращением к самой себе, глагольной формой второго лица настоящего времени, той же авторефлексией.

Возникает вопрос, а зачем оно потребовалось, «второе сознание», когда в поэзии нередко достаточно одного, чувствующего и думающего? Его бытийственная обоснованность более всего наглядна в стихотворении, открывающем книгу. Не случайно здесь используются скобки, курсив и прием непрямого повтора.

Или вот я, которая не страдала
по-настоящему (*впрочем, разок страдала*),
перед тобой ни в чем я не виновата,
перед другими — может быть, но не слишком, —
что я могу тебе написать в открытке? —
только «люблю и помню». *Люблю и помню.*

Все, что в скобках и курсивом, принадлежит, с одной стороны, тому же, кто решился на прямое высказывание, лирической героине, только уже повзрослевшей, получившей соответствующий опыт, могущей оценить ранее сказанное и подтвердить это или опровергнуть. Кстати, выбранный прием напоминает опыты целого ряда современных поэтов с квадратными скобками, предоставляющими возможность расщеплять субъекта речи, отказавшихся

от целостного лирического героя, но разница в том, что героиня Наталии Санниковой все же целостна. А потому, с другой стороны, «второе сознание» логично продолжает «первое», представляя его усовершенствованный вариант, ту же Наталию Санникову, но уже вступившую в пору «среднего возраста», пытающуюся осознать и в какой-то мере откорректировать себя в более юном возрасте, испытывающую что-то вроде ностальгии и ценящую это чувство не менее, чем те, которые переживались ранее.

Конечно, диалог в сборнике не всегда имеет обозначенные основания и выстраивается так, как в приведенном тексте, «второе сознание» может включаться, например, лишь когда имеется определенный сигнал, скажем, интертекст, цитата, которая тут же опознается: «но вот это безразличие эта холодность эта сталь откуда? / не ищи меня пожалуйста (вера матвеева) не вернусь ни за что». Или интересно срабатывает механизм диалога с отсутствующим собеседником, ибо отсутствие становится действенным приемом, делающим речь весьма ощутимой и обуславливающим драматизм происходящего, указывающим на сугубое одиночество говорящего и обращающегося к кому-то, кто не дает ответа и, возможно, даже не подозревает об обращении к нему.

Отвечай мне в скайпе по воскресеньям
или в другой день —
у меня дел не меньше,
я приспособлюсь.
Мир переворачивается, или — я догадалась! —
это мое персональное солнце
клонится теперь к закату.

Отсутствие ответов — в целом важная тема для Наталии Санниковой, как бы заблудившейся в реальности, плутающей в ней, не находящей здесь и сейчас своих воображаемых собеседников, обращающейся к ним нередко через пространства и годы. Еще раз процитирую Илью Кукулина: «Такие стихи — как путешествие сквозь бесконечную метель к дальнему обитаемому жилью и ночлегу». И метель, ко всему прочему, повод для того, чтобы отправиться в путешествие.

Некое экзистенциальное плутание ощущается и в том, к каким стихотворным формам прибегает автор. Сборник сложно назвать монолитным: он включает в себя и верлибры, и белые стихи, и традиционное стихосложение, и, похоже, ничто из этого не является предпочтительным, поскольку значение для автора имеет не форма, но только ощущаемое и произносимое. Конечно, многое объясняется тем, что стихи в сборнике сильно разнятся по времени их создания. Многие — но не все. С точки зрения формотворчества поэзия Наталии Санниковой вполне уместно смотрится на страницах современных изданий, она вписывается в общие его тенденции, где-то соседствуя с текстами Веры Павловой, где-то — Линор Горалик, а где-то — и Яна Каплинского, очень много знающего про пустоту и блуждание в ней в поисках основ бытия.

**Александр Смирнов. Застывшая местность.
Екатеринбург : Полифем, 2015**

Уральский поэт — протеже Руслана Комадея, пишущий в парадигме Драгомощенко / нижегородская поэтическая волна, явное следствие посещений уральской молодежью фестиваля «Стрелка». Впрочем, поэт в этом сочетании значимее, чем протеже, ибо у Александра Смирнова есть все предпосылки вырасти в поэта интересного: у него есть собственный угол зрения и связанная с ним манера письма. Поэт занимается экстериоризацией чувственно-пространственного опыта: местность, какая бы она ни была, — то,

что не существует вне его самого, то, что создается им в процессе порождения образов, то, что наполнено эмоциями, сопровождающими этот напряженный процесс. При этом в текстах Александра Смирнова мало действительно ярких образов и эмоций — вместо них сдержанная интонация и завораживающая нюансировка.

форточка всасывает кислородную отрывочность
хлебные голоса съедают сырые вопросы
ветер — млекопитающее стужи
мокнет от разложения солнца
и выгорает зимняя его маскировка
практичные дни лопаются
в аспирации календаря
меня изначально исключает наружность

Альманах «Здесь», 2015—2016¹

Журнал «Здесь» — творческий проект молодых екатеринбургских авторов: поэтов Руслана Комадея и Елизаветы Шершневой и прозаика Кирилла Азерного, которые уже не первый год тщательно выстраивают стратегии продвижения уральской молодежи. И не то чтобы стратегии эти новые. В частности, один из образцов для подражания — деятельность екатеринбургского поэта и культуртрегера Василия Чепелева. Чепелев, как известно, в 2012 году был вынужден уехать из города и, возможно, из страны, его проекты, включая фестиваль «ЛитератураРенген», оказались без руководства и пришли в запустение, воспитываемая им молодежь разъехалась кто куда — в общем, закончилась целая литературная эпоха. Поэтический ландшафт Екатеринбурга за эти годы несколько поменялся — появилось, точнее, проявилось много молодых авторов, пишущих сугубо традиционалистски. В связи с этим ощущение, что «после Васи не то», остается у многих — в городе и за его пределами. Комадей как-то рассказывал, что пообещал Дмитрию Кузьмину за пару лет заново отстроить поэтическое поле города. Удалось ему это или нет — вопрос отдельный, как бы то ни было, Комадей, Азерный, а также примыкающие к ним Владислав Семенцул, Артем Быков и даже патриарх уральской поэзии Андрей Санников, объединившись, делают интересные, если не захватывающе интересные проекты. Тому пример — экспериментальная, в духе андеграунда начала 1980-х, презентация книги «Папка волшебств» Сандро Мокши, подготовленной Комадеем при участии Виталия Кальпиди и выпущенной «Гилеей» в 2015 году. Презентацию репетировали по ролям полтора месяца, зал был украшен специально изготовленными инсталляциями, чтение стихов сопровождали шумовые эффекты и авангардистский видеоряд. Презентации номеров «Здесь» — а вышло их на сегодняшний день уже три — тоже содержали игровые элементы и претендовали на то, чтобы стать заметными событиями в литературной жизни города.

Что касается эстетики издания, то «Здесь» очевидно наследует самиздатовской традиции. Он нарочито непрофессионален, то есть внешне имитирует непрофессионализм, что, замечу, очень удобно для малобюджетного издания. Журнал — это листы формата А4, скрепленные клеевой полосой (печатается все-таки в типографии), альбомного разворота. Шрифт напоминает шрифт печатной машинки. На страницах то и дело встречаются рисунки, подчеркнута нехудожественные, сделанные от руки, фрагменты каких-то фотографий, нарушающих целостность текста, не сильно убедительные попытки визуальной поэзии. Перед нами отнюдь не небрежение к внетекстовым элементам, а осознанная игра. Не случайно на обложке первого номера был помещен бледно-розовый квадрат с рисунком — что-

¹ Разве читатель хочет становиться чтением? // Знамя. 2016. № 10.

то в духе визуальных экспериментов «уктусской школы»: Ры Ни-коновой, Сергея Сигея и др. Все эти странные рисунки и буквы, разбросанные по журналу, было бы правильнее называть следами литературных традиций (которые сами по себе нередко выступали против любого следования традициям), знаками эстетических пред-почтений его издателей.

Игра в авангард продолжается и при расположении материалов на страницах. Расположением обычно занимается верстальщик, но верстальщика у екатеринбургского журнала, имитирующего практики самиздата, как бы и нет, потому имя и фамилия публикуемого автора могут фигурировать на одной странице, а произведение располагаться где-то на другой. Складывается ощущение, что текст сползает, текст не хочет быть детерминированным рамками листа, и в журнале «Здесь» — полная свобода, самостоятельная жизнь текста. Показательно также, что два первых номера не имели Оглавления, то есть лишали читателя предопределенности и потенциально на-страивали на творческий эксперимент, на непредсказуемое чтение. Оглавление же, впервые помещенное в третьем номере, не сильно концептуализировало альманах, поскольку с помощью верстки оно слилось с последующим текстом — условная рамка опять была преодолена, и опять текст как таковой победил смысл рамки.

Разумеется, сама установка на игру и на подчеркнутое игнориро-вание любых эдиционных и литературных конвенций, этакая нарочитая плохосделанность заставляет вспомнить эстетику постмодерна, как ее понимали в 1990-е, когда постмодернизм имел определенную очищающую от канонов и клише функцию, и всякий слом традиции ощущался особенно остро. Кажется, что издатели журнала поста-вили металитературную цель — вернуть читателю некое первоначальное восприятие текста, его хаотической органики. Как гласит текст, открывающий первый номер журнала и имеющий потенциал быть манифестом круга авторов журнала «Здесь», «читатель, опере-жающий скорость существования текста, опасен, потому не видит дальше кромки своего мышления. Разве читатель хочет становиться чтением? Он двигается вперед, но забывает, куда его ведут. Поэтому давайте подарим читателю беспомощность существования: он за-глядывает в текст, а там никого. Пусть и растет вглубь самого себя, ну, как дерево».

Стоит также задуматься о названии журнала. Скажем, первый номер описывается через географические параметры, ибо представ-ляет исключительно екатеринбургских авторов: тех, кто входит в круг Комадея и Азерного, а также тех, кто символически присво-ен ими. В частности, он содержит большую подборку уральского поэта-авангардиста 1980-х Сандро Мокши, интервью с Артемом Быковым, стихи Гриши Тарасова, рецензии Вероники Асписовой, стихи Елизаветы Шершневой. Во втором номере кроме известных в городе Александры Корзниковой (Комадей) и Владислава Семен-цула находим пеструю ленту стихотворений авторов-детей, побе-дивших в городском конкурсе поэзии. Здесь же появляются совсем неуральские Сергей Сдобнов и Вадим Руднев, которые также сим-волически присваиваются редакторами журнала. Наконец, третий номер, в котором впервые появляется какая-то целостность за счет лейтмотивной рефлексии по поводу современной жизни писатель-ских организаций, венчает интервью с Дмитрием Кузьминым. Здесь же москвич Борис Кутенков пытается дать развернутый анализ соб-ственного стихотворения, а Константин Комаров рецензирует книги явно несимпатичных ему Кирилла Корчагина, Никиты Сафонова, Евгении Суслевой. Локация журнала уже не равна городскому ли-тературному пространству, и в названии на первый план выходят другие аспекты. Здесь — это сейчас. Здесь — это собранное вне географии. Здесь — это акцент на текущем моменте, который тре-бует того, чтобы быть запечатленным. Здесь — это в кругу авторов, которые чувствуют общность.

«Здесь» реализует самые дикие литературные идеи. Отказавшись от традиционализма в поэзии (чего стоит публикация стихотворений безумного Владимира Спартака, которого для Екатеринбурга открыл приезжий ценитель авангарда Данила Давыдов), несколько пробуксовывая в прозе (хотя есть и исключение — рассказы Сергея Габдуллина, публиковавшегося ранее в «Октябре»), журнал наполнен различного рода играми и экспериментами. Незавершенными отрывками, рецензиями на несуществующие книги, весьма сумбурной беседой «представителей писательской элиты Екатеринбурга» Р. К., Е. К., В. Д. и случайно затесавшегося сюда же А. С., в ходе которой просто необходимо догадаться, что перед нами Руслан Комадей, Евгений Касимов, Вадим Дулепов и Алексей Сальников. А фрагмент первый фрагментированной реплики о дефрагментированном тексте Александра Петрушкина начинается со слов: «На этом реплика могла бы быть завершена»...

В подобном журнале нет и не может быть никакой структуры. Однако во всех трех номерах находим константный элемент — развернутые интервью. Интервью также имеют принципиально экспериментальный характер. В частности, в первом номере Артем Быков интервьюируется Дániлой Путиловым, про которого в заглавии же сказано, что он работал бригадиром в ООО «Дизайн плюс», участковым уполномоченным Дзержинского района Нижнего Тагила, оператором числовых программных станков на Уралвагонзаводе, а также грузчиком-экспедитором. Во втором номере интервьюируемым назван Артем Старцев, который присутствует в тексте лишь виртуально, стихами, а на самом деле разговаривают Кирилл Азерный и воспитательница детского сада «Ромашка» Маргарита. Оба текста представляют собой расшифрованный и необработанный речевой поток. Азерный: «Ну ...эээ... мы смотрим, что как бы ...ээ... ну, как слова организуют связанный, как они осуществляют взаимодействие, коммуникацию. Как смысл появляется у слов. Как, допустим ...эээ... вот как бы да, есть, допустим, слово с ...эээ... у каждого свой смысл, как бы да. И когда они становятся рядом, появляется какой-то новый смысл ...вот...» Честно говоря, это больше похоже на практику вербатима, чем на привычные формы вопроса-ответа. Тем не менее, эти интервью не просто очень живые, но и местами содержательные — проблематизируют нестоличный литературный быт.

Во втором номере журнал «Здесь» продолжил занятие авторефлексией, о чем свидетельствует эссе Александры Корзниковой. Лев узнаваем по когтям. Александра — представитель и распространитель в Екатеринбурге известного литературно-критического альманаха «Транслит». «Прибегая к опознавательным знакам нарратологии определим Здесь вытекающие позиции: реальным автором Здесь выступает язык, а лирическим героем — реальный Автор. <...> Коммуникационная схема нарочито нарушена: адресанты вымышлены, в личном смысле — не названы, законов кодировки никто не знает, а адресат читает написанное и сам в себе не уверен». Как бы ни был квазинаучен язык эссе, прописанное в нем также может иметь характер манифеста. Все эти попытки подмены автора, постструктуралистское внимание к тексту и речевым кодам, лишение читателя его онтологического статуса и т. д. отражают авангардистскую природу журнала, поиски новой художественности, обусловленные желанием редакторов преодолеть границы литературы. Проблема, на мой взгляд, в том, что границы литературы, сколько бы их ни сдвигали, сами по себе являются показателями литературности текста, а настоящие преодоление границ означает выход на поле журналистики, в науку или в наивное письмо. Игры журнала «Здесь», в отличие от «Транслита», — это не преодоление литературы, но проверка ее на прочность. И литература в журнале остается быть равной себе.

«Здесь» — не «Транслит» еще и вот в каком отношении. Его содержательная экспериментальность особенно узнаваема в контексте

традиций Нижнетагильской школы поэзии и художественного опыта ее основателя Евгения Туренко, последним учеником которого является Руслан Комадей. Туренко был замечательным поэтом, деконструировал многие условности в литературе, был убежден, что поэзия — это всегда шаг вперед, уход от повторов и любого рода вторичности. Эта установка, переведенная в издательскую практику, ярко воплотилась в журнале, равно как туренковская манера письма со всеми ее нарративными и лингвистическими особенностями продолжает жить на его страницах — в открывающем первый номер эссе или в ответе редакции на рефлексию по поводу журнала во втором номере. Журнал, таким образом, все-таки является во многих отношениях самобытным. По нему вполне можно судить о литературной жизни Урала, которая вовсе не сводится к выращиванию молодых блюстителей традиций, но отличается некоторой эстетской рафинированностью и многообразием.

**Евгений Туренко. Здравствуй, я.
М. : Книжное обозрение, 2016**

Книга-итог, написанная поэтом, прекрасно знающем о своем диагнозе и испытывающим физическую боль. Своеобразный туренковский «посмертный дневник», в котором можно найти даже что-то подобное «желтофиоли, похожей на виолу, на меланхолию, на канифоль», только без красот поэзии прошлого века, с лексическими рядами, которые не должны бы в другом поэтическом случае пересекаться, но у Туренко имеет свойство пересекаться все.

Древнерусский словарь — остальных три тома...
Спаниеля, и пол-триумфальной арки,
И еще что-нибудь, кроме дурдома...

Поэтическая манера Евгения Туренко по-прежнему строится на постмандельштамовской ассоциативности, доходящей порой до вычурной барочности, но всегда снижаемой постмодернистской иронией и самоиронией. Эта поэзия — тотально ускользающая: от смысла, от читателя, от ответов на так и не поставленные вопросы. Удивительная рамка книги — авторское предисловие о самостоятельно написавшейся рукописи и «суждения и отзывы о книге и ее авторе» от Сергея Аверинцева, Иосифа Бродского, Виктора Шкловского и проч., также написанные самим автором, — еще одна попытка нарушения привычного хода вещей, ускользания от формата.

Отличает эту книгу от прочих автобиографизм, о котором точно пишет издавший ее Руслан Комадей: «обращение к самому себе, своим близким, чтобы выйти за собственные границы», за пределы «ракового корпуса Москвы», а также многочисленные манифестации религиозного сознания. Отсюда стихи, посвященные людям церкви, евангельские аллюзии, «апокрифические приложения»: письма к апостолам, молитва, причеты к Богородице, выполненные манере, предполагающей полураспевное церковное произношение.

Из поэмы, посвященной о. Константину Кравцову:

Солнечный циферблат
В памяти дня и жеста —
Крест и Святое место,
И одинокий взгляд.

В склянке песочных лет,
Не проронив ни звука, —
Снов и времен докука,
Перевернул, и — нет...

**Аркадий Застырец. День шестой : кн. стихотворений. Кыштым :
Евразийский журнальный портал «Мегалит», 2016**

Серия «Только для своих» Александра Петрушкина пополнилась достойной книгой. Аркадий Застырец — поэт легендарный, сумевший объединить в своем творчестве поэтическое и рок-поэтическое, философию, лирику и социальный протест. Но, в отличие от известного всей стране свердловского поэта и рок-поэта Ильи Кормильцева, творческая стратегия которого была схожей, Застырец не стал радикальным нонконформистом. Его поэзия располагается где-то в пространстве, в котором еще имеет значение поэзия советская в ее лирическом изводе, хотя проблематика его стихов и некоторое хулиганство, к которому Застырец весьма склонен, выводят ее за пределы официального поля, вписывают в разношерстный контекст уральского андеграунда.

Застырец философичен и очень музыкален. Похоже, что для него первичнее всего ритмическая фраза. Она стержень, на который нанизываются слова, иногда слагающиеся в образы, и худо-бедно рифмованные. Стержень очень традиционный — перед нами своего рода перепевы классики и постклассики, наполненные модернизированным содержанием. Если с чем поэт и экспериментирует среди этого апофеоза традиции, то с просторечной лексикой — впрочем, и здесь все объясняется исконным правом на поэтическую фривольность.

Содержательно поэзия Аркадия Застрыца очень разнообразна, и ощущение вертикали, задаваемое поэтом, ищущим ответы на проклятые вопросы, часто соседствует с откровенной игрой.

Он — летчик-испытатель
Стремительных стрекоз,
Решительный искатель
Дешевых папирос.

Он совестлив и страшен,
Хитер, как Пендергаст,
И флаги с белых башен
Врагу спустить не даст.
<...>

Поди-ка, едет в Нальчик
Фольксваген голубой...
Он девочка, он мальчик,
Он может быть тобой.

**Андрей Санников. Зырянские стихотворения.
М. ; Екатеринбург, 2016**

Сборник Андрея Санникова сложно назвать сборником в традиционном смысле. Небольшая квадратная книга с плотными страницами, в цветном исполнении — на обложке огненное небо, лес, река, лодка с собаками, плюс приложенный диск — сама книга скорее выглядит приложением к компакт-диску, не хватает только пластиковой коробки. Все это имеет нарочитый характер, поскольку перед нами не просто книга, но проект поэта Андрея Санникова и молодого екатеринбургского композитора Алексея Русских, сочиняющего электроакустическую, микротональную, эмбиентную и шумовую музыку, в том числе музыку на стихи. Соответственно, «Зырянские стихотворения» — сборник стихов и одновременно сюита длиной в почти 20 минут.

В сам сборник вошли 10 текстов, большая часть которых составила подборку с аналогичным названием в № 9 «Знамени» за 2013 год. Некоторые стихотворения, похоже, публикуются впервые. Так или иначе, в каждом чувствуется фирменный стиль поэта, работающего

в пространстве прозрачного смысла и одновременно прибегающего к тонкой нюансировке и сюрреалистическим сдвигам.

мне непрерывно снятся это сны —
мне непрерывно снятся непрерывно
вокруг домов изрытая земля,
вокруг домов заброшенная стройка,
а под землей качается вода.

«Зырянские стихотворения» объединены общим уральским хронотопом с его непреложной маргинальностью и суровостью. Леса, горы, реки, камни, снега, ямы (челябинские исконные? или березниковские провалы?) — не просто составляющие уральского ландшафта, но существенные элементы неоготической и неоэтнической атмосферы сборника. Все это части моделируемой зырянской ойкумены, имеющей свои законы, о которых человек может догадываться лишь интуитивно.

Когда я вижу сливочное масло —
я узнаю его и улыбаюсь,
как будто бы июнь и я в лесу,
и лес вокруг меня коми-пермяцкий,
и очень хорошо, что я умру,
и за спиной река или собака.

Зырянский цикл Андрея Санникова ощутимо эпичен. И, похоже, именно эпичность стала объектом звуковых экспериментов для Алексея Русских. Как признается композитор, «мне было любопытно поработать с пространством необозримой глубины, интересно было туда спуститься и наблюдать за колоссальными вибрациями. Задача была как-то обрмить первородный звук стихотворения, обострить звуковое восприятие. Мне как художнику было близко взаимодействие с величинами широты повествования и созерцанием растянутого времени». Результат получился завораживающий: негромкий и неторопливый голос поэта мастерски аранжирован звуками, мелодиями, экспериментальными зигзагами, шумами, что добавляет поэтической речи дополнительные смыслы и еще большую глубину.

**Артем Быков. Краткий курс крови.
Екатеринбург : Полифем, 2016**

Значительную часть того, что необходимо сказать об Артеме Быкове, похоже, сказали Евгения Сулова в третьем томе «Современной уральской поэзии», а также Василий Чепелев и Алексей Сальников — в предуведомлениях к сборнику «Краткий курс крови». «Язык отчетливо не справляется со вспышками речи. Грамматика — в отстающих. Точность значения гадательна <...> Герой мерцает от силы и скорости. Проницаемое, прозрачное уплотняется, становится предметом» (Евгения Сулова). «...Стихи его внешне воспринимаются скорее как чрезвычайно динамичные, быстроживущие, ярко воздействующие» (Василий Чепелев). «Сама книга — это почти чистая музыка, которая сильнее любой правды и смысла» (Алексей Сальников).

«Краткий курс крови» — первая книга поэта, хорошо известного на Урале и пишущего в так называемой уральско-сюрреалистической манере. Книга по-своему итоговая, в ней собраны стихотворения, созданные в 2007—2012 годах — время очень важное для становления поэтического голоса Артема Быкова, что в целом подтверждается не только качеством, но и объемом представленного материала. Надо оговориться, что книга вовсе не большая — около 70 страниц, но насыщенная образами и смыслами, предельно информативная, если информацию понимать в самом широком смысле.

Быков — поэт хаоса, поэт разрозненных частиц, поэт интуитивности и спонтанности, в его стихах есть абсолютно все, кроме смысловой прозрачности.

В прихожей курят, пьют, смердят
Плюют пчелу в окно
И бабу рыжую хотят
Пока она — оно

И рвут халат напополам
Напуганным врачом
И грудь кладут себе на стол
Ты о любви
О чем?

Такие стихи, как правило, хорошо воспринимаются, если из процесса рецепции полностью исключить сознание, улавливаются на слух (а Артем Быков — один из мастеров поэтического чтения на Урале).

«Краткий курс крови» при всем отмеченном хаосе очень строг и целостен. Каждое стихотворение — действительно ток крови: все элементы стремительно движутся в одном, единственно верном направлении, чтобы, достигнув какого-то предела, положенного поэтом, существенно обновиться. Любое стихотворение Быкова во время чтения (на бумаге или вслух) не то же самое, что это же стихотворение — после. По ощущениям, это два разных текста.

А пьяная сосна
Мне одному видна
Украла высоту
Таская синеву
От стекол до пьяна
Зрачок рисует из
Обугленных кусков
Две дырки от носков

Разумеется, Быков далеко не один в русской поэзии работает в стилистике экспрессионизма и сюрреализма: по своей поэтике он вполне вписывается в круг авторов актуальной поэзии, локализованных, скажем, от Нижнего Новгорода до Калининграда. От Урала же в его стихах очевидная «кровавость», тяготение к экстремальному при общей абсурдизированности картины мира.

Белые пунктиры на обложке цвета запекшейся крови — очень точная визуализация поэзии Быкова.

**Александр Вавилов. Тысяча миль до Катарагуса.
Екатеринбург : Пинта ветра, 2016**

Катарагуса не существует, но существует давно знакомая русской поэзии муза дальних странствий и вполне объяснимое желание поэта присвоить себе весь мир. Можно даже не выезжать из страны — достаточно доступа к интернет-ресурсам и воображения.

«Бог плюется косым дождем». А у нас в Дамаске
Корабли бороздят просторы театра кукол.
И какой-то пацан в советской хоккейной маске
Постучал в мою дверь и мертвым меня застукал.

Все это, разумеется, игра: игра в приключения и игра со словами. Александр Вавилов романтичен и остроумен и при всей своей сюжетности вовсе не лишен лиризма.

На фоне перелетных фей
По всем параметрам округи,
Где кориандр и шалфей,
И мы не знаем друг о друге...

Там небо, полное улик,
Там одинокие кометы,
Там ночь вдыхает базилик
В ежеминутные рассветы.

Сколько бы ни хулиганил Александр Вавилов — вспомните стихотворение про Кадафи и гнедого жирафа, — те картины, которые в результате создаются, притягательны и даже сказочны. Герои ведут себя зачастую алогично, сюжеты имеют неожиданные развязки, много сочных деталей и визуальности, и помимо географизма обязательен драматизм. В общем, поэзия весьма склонная к созданию хитов.

Здравствуй, Малыш! Я падаю с каждым вздохом.
Зря я с тобой связался, на самом деле...
Мне говорили, кстати, что ты с подвохом,
Но я не верил, правда, Малыш, не верил. <...>

Небо Стокгольма давит. Пугают люди.
Хочется лечь и сдохнуть на тротуаре.
Хуже всего, что лучше уже не будет...
Я по тебе скучаю. Удачи, парень!

**Инна Домрачева. Легкие.
Б. м. : СТиХИ, 2016**

Первая книга из серии «Срез», придуманной Андреем Пермьяковым и Арсением Ли, вышедшая с логотипом товарищества «Сибирский тракт», упорно создающего резидентуру в разных городах страны и давно уже не ограниченного Уралом. Наверное, самым уральским участником товарищества остается как раз Инна Домрачева (впрочем, есть еще Георгий Цеплаков), автор, которому пристало бы иметь уже книг пять или шесть, но помимо «Обечайки», выпущенной Александром Петрушкиным тоже в 2016 году, ничего и не вспоминается. А были ли книги до?

«Обечайка» и «Легкие» пересекаются по содержанию, но преимущество «Легких» — проставленные даты написания некоторых стихотворений. Сразу становится понятно, что перед нами избранное за двадцать с лишним лет творческой деятельности, и понятно, что «Легкие» — долгожданное подведение итогов. Остается надеяться — промежуточное.

Станислав Ливинский в предисловии говорит о болевых ощущениях как основе творчества Инны Домрачевой: вот вам стихи об умершем отце, вот разбитое и вновь разбиваемое сердце, вот материнская любовь, сопровождаемая тревогой. Все точно, но стоит также подчеркнуть, что поэзия Инны Домрачевой очень женская. Нет, мы не получим новую Веру Павлову — здесь больше целомудренности и меньше нарушений поэтических конвенций. Нет, новую Ирину Евсу мы тоже не получим — интонации Домрачевой отличаются большей игривостью, а тематика не уходит в метафизику. Инна Домрачева со своими женскими радостями и печалью очень умеренна и в игре, и в размышлениях о жизни.

В книге есть один интересный поворот: стихи, в которых можно найти совсем непривычную Домрачеву, так и хочется сказать — предвосхитившую поэтику Александра Вавилова.

К примеру, стихотворение про непотопляемого кота:

Погодите, сейчас все узнаете, — где, когда...
Во время второй мировой матросы линкора «Бисмарк»
Контрабандой, под полой, на борт пронесли кота,
Хотя положение их не могло внушать оптимизма. <...>

Можно еще добавить нору, где живет пустота,
Сорок пять полосатых котят и любовь к минтаю...
Говорят, что последними словами кота
Были: «Тургенева не читал, но Герасима осуждаю».

Ну чем не Вавилов?

**Сергей Ивкин. Грунт.
Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2016**

Сергей Ивкин при всей его несомненной поэтической оформленности и состоятельности (можно больше ничего не писать, собирать дивиденды с уже созданного, и они будут немалые) — растет и развивается. И порой в совсем неожиданную сторону, уходя от присущей для него сюжетности к сюрреалистической ассоциативности. От определенности и детальности внешнего мира к зыбкости и развещественности. От зримости к предощущаемости. Прислушиваясь к самым мельчайшим движениям сознания, которые, может быть, еще никем проговорены, вербально объективированы. Подобный путь некогда проделали внимательные к нюансам Евгения Изварина и Екатерина Симонова. Похожая траектория наблюдается и у бурно экспериментирующего Руслана Комадея, и у «тишайшего» Андрея Санникова. Такое чувство, что уральские поэты не видят смысла находиться среди мертвых вещей и не очень живых душ современников и уходят в страну платоновских эйдосов, на самом деле не платоновских — вас обманывают — вовсе не платоновских, а тех, которые постигают/порождают они сами в процессе непредсказуемого движения.

Книга Ивкина — только попытка обозначить траекторию и, возможно, это первые шаги, которые сделаны, но пока не обещают движения дальше. Ивкин даровит и мастеровит. Он демонстрирует самый широкий диапазон поэтических возможностей. То в печали и с каким-то юношеским максимализмом отправляется в Незнанск — по названию какой-то туренковский город, но где, видимо, не в пример Евгению Владимировичу Туренко, очень ценят простоту:

Здесь не бывает работы.
Здесь не бывает расплаты.
Здесь ничего не бывает.
Люд как люди, в печали.
Вот, сочинили субботу.
Вот, осудили Пилата.
Вот, запустили трамваи.
Новые звезды включают.

То лирично задумается, загрустит, найдет прореху в бытии, и рифмы уже не нужны:

примерил стрекозиные глаза
прошел по облакам водомеркой
стерлядью волжской заглотил воздух

душа стоит на берегу
в синяках и проколах
ждет пока тело немного просохнет

В книге оказывается немало верлибров, спокойного, не лишённого печали сочетания слов и строк.

Когда-то я уже замечала редкую для зрелого поэта художественную восприимчивость Сергея Ивкина, могущего говорить разными, подчас узнаваемыми голосами. Наверное, в этой книге больше всего Екатерины Симоновой, которая и должна была составлять «Грунт», точнее, не «Грунт», а что-то другое, и вообще-то составила, но книга по ряду причин вышла не та и не с тем содержанием. И все-таки «Грунт» — самая симоновская книга Ивкина, при том что круг адресатов стихотворений здесь поэтически маркирован: от Нины Александровой до Радомиры Цыганковой, от Вадима Балабана до Анны Батуриной.

А вот это стихотворение вообще похоже на описание ежегодного поэтического пикника, получившего название Кыштымских чтений:

Засыпаю в палатке, один, под бубнящий дождик.
Просыпаюсь — читают все ту же повесть.
До воды спускаюсь умыться, может
поутру у лета проснется совесть.
Над водой разевшийся зверь тумана
на комарьих ножках стоит, качаясь.

собираются лисы самообмана
и стучат зубами о кружки с чаем.

Ивкину нужен слушатель и собеседник. Ивкину нужен тот, с кем можно делиться самым сокровенным. С кем можно обжить состояние счастья, как оно заявлено в предыдущей книге «Символы счастья», или тихой печали и нежности, как в «Грунте».

Грунт не нежен, но если повсюду грунт, то только нежность и спасает.

**Андрей Мансветов. Дюралевые ласточки : кн. стихотворений.
Кыштым : Евразийский журнальный портал «Мегалит», 2016**

Почему не Антон Бахарев-Черненко, не Дарья Тамирова, не Александр Александров, которого нежно люблю? Почему не журнал «Вещь» и ее редактор Юрий Куроптев? Почему именно Андрей Мансветов, проигнорированный во всех томах антологии «Современная уральская поэзия»? Честно говоря, с тех пор как перестали проводить фестиваль «СловаNova» и Пермь осталась с «Компросом», куда ездит только избранная молодежь, пермских авторов практически упустила из виду. Однако это уже вторая книга Мансветова (первая была «Фантомные боли»), которую прочитала за последний год, и отнюдь не пожалела.

Утром воздух взалелб
сквозь туман даже не прикурить
хочется жить
братцы, господи, хочется жить
Вишера — шерсть на загривке
ржавчина и тайга
и ты здесь сам по себе
ага

Андрей Мансветов каким-то странным образом вписывается даже не в пермский, а в екатеринбургский контекст. По своей поэтике он, например, близок Сергею Ивкину, автору предисловия к «Дюралевым ласточкам», и Инне Домрачевой. Как Ивкин, он является мастером сюжетной лирики, как Домрачева, предметом поэзии делает боль. При этом пермский поэт далек от экзальтированности —

его художественный мир — это мир катастрофы, в которой единственно верным решением является сохранение спокойствия, единственно достойной философией — стоицизм.

«Масоны жгут книги, матросы громят кабак вид из окна на Сенатскую площадь умильно нов я забыл, какой мне вчера показали знак чтоб выходить спокойно на улицу суп готов»

Мансветов пишет о войне, явной и скрытой. Это очень мужской мир, но даже в таком мире находится место неброской лирике и мультяшной сказке, пронзительной нежности и подкупающей иронии. Местами поэзия Мансветова предсказуема (поэт довольно традиционен в выборе форм и художественных решений), но в целом она настоящая.

Глядя в зеркало, думаешь
я не стану таким никогда
да — отвечает зеркало —
конечно, мой мальчик, да

**Руслан Комадей. Ошибка препятствия.
Чебоксары : Free poetry, 2017**

Новый сборник — еще одно подтверждение восприимчивости Руслана Комадея в отношении поэтических практик, которые он в тот или иной момент своей творческой деятельности тщательно изучает. Мы уже видели мощнейшее притяжение поэзии Евгения Туренко в книге «Стекло», плавные движения в сторону Бориса Божнева и «парижской ноты» в «Параде рыб», очередь дошла до нижегородской поэтической волны, помноженной на практики авангарда — от второй волны концептуализма или «уктусской школы», как предпочитают говорить на Урале, до свердловского авангардиста Сандро Мокши. А автором следующих строк мог бы быть и Андрей Черкасов:

Археолог ничего не нашел

подставка под сердце
ложка выращивания семей
и

под этой грустью разлеглись не покладая рук

разниц нефтяные затмения

Комадей в новом сборнике широко экспериментирует со звуком и графикой. Его тексты приобретают звучание синкретических симфоний, в которых тщетно искать какой-либо устойчивый смысл, значение имеет лишь восприятие, настроенное на комбинаторику случайностей. Без предварительной настройки на подобное автоматическое письмо ждите, что тексты просто рассыплются на отдельные слова.

следует удивиться
сходу слов в сторону
разница отличается от не-понятия
рыб! вот оно, удивление,
спящее под ногами
такое дно
что рамки в стене
на запятую память
чтобы петь и петь

Впрочем, и в якобы случайном подборе слов Комадея есть константы. Иногда кажется, что за бесконечным потоком шифров стоит желание поэта скрыть, в первую очередь от себя самого, то, что его самым роковым образом притягивает и одновременно ранит. Не проговорить самого важного для себя. Хотя самое важное все равно иногда прорывается, например, именем.

**Егана Джаббарова. Поза Ромберга.
Б. м., 2017**

Эта рецензия обещает быть несколько преждевременной, так как пишется на книгу, которая еще не увидела свет и существует в состоянии рукописи, предложенной составителем (в роли составителя выступила Екатерина Симонова) «Транслиту», откуда пока не поступило сигнала о принятом решении. Книга может быть напечатана, или переправлена в другое издательство, или легко отправлена в корзину. Тем не менее, лучше эксперимент, чем его отсутствие, и в ситуациях, подобно этой, лучше высказывание, чем молчание.

«Поза Ромберга» — вторая книга Еганы Джаббаровой. Первая называлась «Босфор», и удачным в ней было более всего название, поскольку отражало яркий восточный колорит многих вошедших в нее текстов. Во второй книге Босфора не убавилось, но ситуация изменилась на противоположную: все в этой книге замечательно, кроме, пожалуй, названия.

Вряд ли потенциальные читатели знают, что поза Ромберга — медицинский термин. Эта поза выявляет нарушение равновесия и расстройство вестибулярного аппарата. Логичный вопрос: как сочетаются Восток и Ромберг? Очень непросто — сочетаются, скорее, в затекстовой реальности, где встречаю автора с его специфической биографией и опытом борьбы с физическим недугом. В самой же книге огромное количество тонкой восточной лирики — Егана нашла свою тему, свои стиливые решения, и заметно, как постепенно укрупняется голос поэта, поэзия очищается от клише и случайных банальностей.

Больничная тема в книге тоже есть — позы Ромберга в неврологическом отделении ГКБ 40. Здесь находятся Гриша, Ира, Люда, медсестры и тот, кто наблюдает за всем этим с ощущением собственной обреченности. Кажется, что все, что предвещает появление больницы — такой странный захватывающий восточный сон (почти пелевинский сюжет), имеющий компенсаторную функцию: хоть где-то есть иная жизнь, красивая, жестокая, но никак не обыденная, не такая однозначно конечная, хотя, без сомнения, не вечная.

сегодня Бануз двадцать лет
она влюблена
улыбается за окном воздух
а завтра Бануз станет частью старого чемодана
будет похоронена в нем
и никогда так и не узнает

что любовь бывает без смерти и без вины
с ангелами-детьми
с разговорами по ночам
и с одним на двоих одеялом.

По-моему, такой и должна быть настоящая поэзия: где-то на грани между жизнью и смертью, поэзия пограничья. А вот к Уралу она имеет отношение очень косвенное — просто скажем автору спасибо, что он с нами.

Литература и источники

1. Абашев, В. В. Пермь как текст. Пермь в истории русской культуры и литературы XX века / В. В. Абашев. — Пермь, 2008.
2. Абашева, М. П. Литература в поисках лица. Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности / М. П. Абашева. — Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2001.
3. Александров, А. Желтый после красного / А. Александров // Волга. — 2013. — № 7–8. — URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2013/7/17a.html>.
4. Александрова, Н. Небесное погребение / Нина Александрова. — Екатеринбург : Уральский меридиан, 2014
5. Андреева, В. А. Текстовые и дискурсные параметры литературного нарратива (на материале современной немецкоязычной прозы) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В. А. Андреева. — СПб., 2009.
6. Антология современной уральской поэзии. Круглый стол: Дмитрий Кузьмин. Данила Давыдов. Дмитрий Пригов, Андрей Вознесенский. Richard Mckane. Daniel Weissbort // Уральская новь. — 2004. — № 18. — URL: <http://magazines.russ.ru:81/urnov/2004/18/ant16.html>.
7. Антология современной уральской поэзии. — Челябинск : Фонд «Галерея», 1996.
8. Арсенова, Т. А. Кинофильм как модель хронотопа прошлого в лирическом сознании Бориса Рыжего / Т. А. Арсенова // Вестник Удмуртского гос. ун-та. — Сер. 5: История и филология. — 2011. — Вып. 4. — С. 83–89.
9. Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. — М. : Искусство, 1972.
10. Балабан, В. Стихи 1998–2013 / Вадим Балабан. — Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014.
11. Балашова, Е. А. Идиллия в современной русской поэзии: к проблеме внутренней меры жанра / Е. А. Балашова // Вестник ТвГУ. Сер. «Филология». — 2011. — Вып. 3. — С. 69–74.
12. Барковская, Н. В. От литературного быта — к поэзии: дебюты современных белорусских и уральских авторов / Н. В. Барковская // Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси ; Н. В. Барковская, У. Ю. Верина, Л. Д. Гутрина, В. Ю. Жибуль. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. — С. 278–291.
13. Барковская, Н. В. Творчество Т. Трофимова в контексте молодежной «городской» поэзии / Н. В. Барковская // Литература Урала: история и современность. — Вып. 4. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. — С. 467–477.

14. Баянгулова, Е. Слова как органические соединения / Елена Баянгулова. — М. : Русский Гулливер, 2014.
15. Близначева, И. Жизнь огня : книга стихов / И. Близначева. — Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1995.
16. Бродский, И. Полторы комнаты / И. Бродский. — URL: <http://lib.ru/BRODSKIJ/rooms.txt>.
17. Бурштейн, А. Прощальный взгляд на летний вечер (медитация над стихотворением «Летний Вечер» из книги стихов «Ресницы» поэта Виталия Кальпиди) // А. Бурштейн. Реальность Мифа : избр. эссе. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2015. — С. 205—211.
18. Быков, А. Краткий курс крови / Артем Быков. — Екатеринбург : Полифем, 2016.
19. Вавилов, А. Темные уровни / Александр Вавилов. — Екатеринбург : Пинта ветра, 2014.
20. Вавилов, А.. Тысяча миль до Катарагуса/ Александр Вавилов. — Екатеринбург : Пинта ветра, 2016.
21. Высокосов, А. Поэт Борис Рыжий / А. Высокосов // Кресчатик. — 2007. — № 4. — URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2007/4/vy24.html>.
22. Вязмитинова, Л. «Приподними меня над панорамую». О поэзии авторов премии «Дебют» / Л. Вязмитинова // НЛО. — 2004. — № 66. — URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/viaz19.html>.
23. Глебович, Т. А. Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Глебович. — Екатеринбург, 2005.
24. Грантс, Я. Бумень. Кажницы. Номага / Я. Грантс. — Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2012.
25. Губайловский, В. Заметки о литературных поколениях / В. Губайловский // Арион. — 2013. — № 2. — URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2013/2/19g.html>.
26. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Gurev/01.php.
27. Давыдов, Д. М. К описанию феномена «нижнетагильского поэтического ренессанса» / Д. М. Давыдов // Литература Урала: история и современность. — Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008.
28. Давыдов, Д. М. Поколение vs поэтика: молодая уральская поэзия / Д. М. Давыдов // Литература Урала: история и современность : сб. ст. — Вып. 2. — Екатеринбург : УрО РАН : ИД «Союз писателей», 2006. С. 366—368.
29. Давыдов, Д. Послесловие. Творчество Е. Туренко: поиск субъекта, поиск метода... / Д. Давыдов // Е. В. Туренко. Собр. соч. : в 2 т. — Т. 2. — Челябинск : Десять тысяч слов, 2012.
30. Давыдов, Д. Хроника поэтического книгоиздания в аннотациях и цитатах / Д. Давыдов // Воздух. — 2006. — № 4. — URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-4/reviews>.
31. Данилова, В. Д. Использование техники долгого кадра для визуализации идей в российском артхаусном кино (на примере киноленты «Овсянки») / В. Д. Данилова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2014. — № 169.
32. Джаббарова, Е. Поза Ромберга / Егана Джаббарова. — Б. м., 2017.
33. Джаз : кн. стихов. Цой, Корамыслов, Голиков, Ивкин. — СПб. : Свое издательство, 2015.
34. Дзюмин, Д. «Слова, как лодки, прорастающие в лед»: о книге стихов Елены Оболикшта «Эльмира и свинцовые шары» / Д. Дзюмин. — URL: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=1495>.
35. Дозморов, О. Смотреть на бегемота / Олег Дозморов. — М. : Воймега, 2012.

36. Домрачева, И. Легкие / Инна Домрачева. Б. м. : СТиХИ, 2016.
37. Дрожаших, В. Стихи 1976—2011 гг. / Владислав Дрожаших. — Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014.
38. Екатеринбург 20:30. Антология современной уральской поэзии / сост. Р. Комарей, К. Комаров, Ю. Подлубнова. — СПб. : Первый класс, 2013.
39. Ермоленко, Г. Н. Поэмы Н. Заболоцкого 1920—1930-х годов и древнеримская философская поэзия / Г. Н. Ермоленко // «Странная» поэзия и «странная» проза: филологический сб., посвященный 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. Новейшие исследования русской культуры. — Вып. 3. — М., 2003. — С. 129—137.
40. Житенев, А. А. Поэзия неомодернизма / А. А. Житенев. СПб. : Ина-Пресс, 2012.
41. Загидуллина, М. Застывшее бегство, или Философия соляного столпа... / М. Загидуллина // Е. В. Туренко. Собр. соч. : в 2 т. — Т. 1. — Челябинск : Десять тысяч слов, 2012.
42. Загидуллина, М. Философско-поэтическое и религиозно-поэтическое мышление на основе практики 3-х поколений поэтов УПШ / М. Загидуллина // Уральская поэтическая школа : энциклопедия ; под ред. В. О. Кальпиди. — Челябинск : Десять тысяч слов, 2013.
43. Застырец, А. День шестой : книга стихотворений / Аркадий Застырец // Мегалит: евразийский журнальный портал, 2016.
44. Злыднева, Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения / Н. В. Злыднева. — М. : Индрик, 2013.
45. Иванов, В. В. Метаморфозы / В. В. Иванов. — URL: http://enc-dic.com/enc_myth/Metamorfоз-2388.
46. Ивкин, С. Грунт / Сергей Ивкин. — Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2016.
47. Ивкин, С. Символы счастья / Сергей Ивкин. — М. : Вест Консалтинг, 2015.
48. Изварина, Е. Снег нарисует птицу / Е. Изварина. — URL: <http://seredina-mira.narod.ru/izvarina2014.html>.
49. Изварина, Е. Дом для одной свечи / Евгения Изварина. — М. : Русский Гулливер, 2013.
50. Кадочникова, И. С. Синтез искусств в лирике Ю. Левитанского и А. Тарковского : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. С. Кадочникова. — Ижевск, 2011.
51. Казарин, Ю. 75 + 2 = 1: об антологии В. О. Кальпиди («Современная уральская поэзия 2004—2011 гг.») / Ю. Казарин // Урал. — 2012. — № 9. — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2012/9/k13.html>.
52. Казарин, Ю. В. Поэты Урала / Ю. В. Казарин. — Екатеринбург : Изд-во УМЦ УПИ, 2011.
53. Казарин, Ю. В. Поэты Урала / Ю. В. Казарин. — Н. Тагил, 2002.
54. Казарин, Ю. Колодезный лед / Ю. Казарин // Знамя. — 2001. — № 2. — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/2/kazar.html>.
55. Казарин, Ю. 500 стихотворений / Юрий Казарин. — М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2014.
56. Кальпиди, В. Аутсайдеры-2 / В. Кальпиди. — Пермь : Перм. кн. изд-во, 1990.
57. Кальпиди, В. Контрафакт : кн. стихов и поэт. римейков / В. Кальпиди. — М. : АРГО-РИСК : Книжное обозрение, 2010.
58. Кальпиди, В. Мерцание / В. Кальпиди. — Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 1995.
59. Кальпиди, В. Пласты / В. Кальпиди. — Свердловск : Ср.-Урал. кн. изд-во, 1990.
60. Кальпиди, В. Ресницы / В. Кальпиди. — Челябинск : Автограф, 1997.

61. Кальпиди, В. Стихотворения / В. Кальпиди. — Пермь : Арабеск, 1993.
62. Кальпиди, В. Хакер : оды и стихи / В. Кальпиди. — Челябинск : Галерея, 2001.
63. Кальпиди, В. ИЗBRANNOE = Избранное / Виталий Кальпиди. — Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2015.
64. Кальпиди, В. «Язык наш свободен» / В. Кальпиди // Знамя. — 2006. — № 12. — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/12/ia9.html>.
65. Книжная полка Данилы Давыдова // Новый мир. — 2006. — № 9. — URL: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/9/dd20.html.
66. Комадей, Р. Ошибка препятствия / Руслан Комадей. — Чебоксары : Free poetry, 2017.
67. Комадей, Р. Стекло : книга стихотворений : в 2 ч. / Руслан Комадей. — Челябинск : Десять тысяч слов, 2012.
68. Комаров, К. Безветрие / Константин Комаров. — СПб. : Первый класс, 2013.
69. Комаров, К. От времени вдогонку/ Константин Комаров. — Екатеринбург : Уральский меридиан, 2012.
70. Комаров, К. Отказ от поэзии — самоубийство! / Константин Комаров. — URL: <http://academ.info/news/21438>.
71. Красными буквами. Зима 2014 : альманах совр. поэзии / сост. Ю. Казарин, К. Комаров, Г. Скорикова. — Екатеринбург : Оранжевый квадрат : Кабинетный ученый, 2014.
72. Кудряков, А. Стихотворения / Алексей Кудряков. — Екатеринбург : Уральский меридиан, 2012.
73. Кукулин, И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры / И. В. Кукулин. — М. : НЛО, 2015.
74. Куликов, Д. К. Эгоцентризм: критические исследования феномена / Д. К. Куликов // Современная зарубежная психология. — 2012. — № 3. — С. 5—13.
75. Кутенков, Б. ИД Олега Синецины / Б. Кутенков // Знамя. — 2012. — № 1. — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/1/ku18.html>.
76. Кутенков, Б. На другой стороне воды / Б. Кутенков // Бельские просторы. — 2013. — № 1 (170). — URL: <http://www.bp01.ru/public.php?public=2801>.
77. Мансветов, А. Дюралевые ласточки : кн. стихотворений / Андрей Мансветов // Мегалит: евразийский журнальный портал, 2016.
78. Мокша, С. Папка волшебств / Сандро Мокша. — М. : Гилея, 2015.
79. Наконечная, О. В. Психологические детерминанты конфликтности подростков / О. В. Наконечная, Г. А. Шевчук, А. С. Шевчук. — URL: http://vestnik.yspu.org/releases/pedagoga_i_psichologiy/14_3.
80. Настин, П. Точка с запятой: поэзия и фотография / П. Настин. — URL: <http://hierog.ru/article.php?id=semicolon>.
81. Небо Санникова. Уральская поэзия — это бешеный сюрреализм // АиФ—Челябинск. — 2014. — 10 сент.
82. Никонова-Таршис, А. Ры. «Уктусская школа» / А. Ры. Никонова-Таршис // Новое литературное обозрение. — 1995. — № 16.
83. Новая философская энциклопедия : в 4 т. — М. : Мысль, 2001. — URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2707/METAMORFOZA.
84. Перченкова, Е. Пространства времени / Е. Перченкова // Вещь. — 2013. — № 8.
85. Петрушкин, А. (Вронников, А.) Чертольня — миф, который обрел плоть / А. Петрушкин (А. Вронников). — URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/mif-kotory-obrel>.
86. Петрушкин, А. ОТИДО. Черновики 2011—2013 / А. Петрушкин. — Кыштым, 2013.

87. Поэзия : учебник / Н. М. Азарова, К. М. Корчагин, Д. В. Кузьмин, В. А. Плунгян и др. — М. : ОГИ, 2016.
88. Решетов, А. Стихи 1960—2002 гг. / Алексей Решетов. — Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014.
89. Ройзман, Е. Стихи 1986—1996 гг. / Евгений Ройзман. — Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014.
90. Русская поэтическая речь. — Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2016.
91. Рябоконь, Д. Русская песня. Стихи 1998—2013 годов / Дмитрий Рябоконь. — Екатеринбург ; М. : Кабинетный ученый, 2014.
92. Сальников, А. Дневник снеговика / А. Сальников. — New York : Ailuros Publishing, 2013.
93. Сальников, А. Отдел : роман / А. Сальников // Волга. — 2015. — № 7—8. — URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2015/8>.
94. Санников, А. Стихи / А. Санников // Урал. — 2002. — № 7. — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2002/7/san.html>.
95. Санников, А. Уральская поэтическая школа: да твою маман! Типа круглый стол. Часть 1: Вводная / А. Санников, А. Петрушкин. — URL: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=6219>.
96. Санников, А. Зырянские стихотворения / Андрей Санников. — М. ; Екатеринбург, 2016.
97. Санникова, Н. Алексей Сальников. Стихи 1999—2013 гг. Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014. 60 с. / Н. Санникова // Воздух. — 2014. — № 4. — URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-4/hronika>.
98. Санникова, Н. Все, кого ты любишь, попадают в беду: песни среднего возраста / Наталия Санникова. — М. : Воймега, 2015.
99. Семенцун, В. Рождение естественным путем / Владислав Семенцун. — Екатеринбург : Полифем, 2014.
100. Сидякина, А. А. Маргиналы. Уральский андеграунд: живые лица погибшей литературы / А. А. Сидякина. — Челябинск : Фонд «Галерея», 2004.
101. Симонова, Е. Время / Екатерина Симонова. — New York : StoSvet Press, 2012.
102. Симонова, Е. Гербарий / Екатерина Симонова. — New York : Ailuros Publishing, 2011.
103. Симонова, Е. Елена. Яблоко и рука / Екатерина Симонова. — New York : Ailuros Publishing, 2015.
104. Симонова, Е. Сад со льдом / Екатерина Симонова. — М. : Русский Гулливер / Центр современной литературы, 2011.
105. Смирнов, А. Застывшая местность / Александр Смирнов. — Екатеринбург : Полифем, 2015.
106. Современная уральская поэзия : антология / под ред. В. О. Кальпиди. — Челябинск : Десять тысяч слов, 2011.
107. Созина, Е. К. Северные нарративы начала XX в. (М. Пришвин, К. Жаков) / Е. К. Созина // Дергачевские чтения — 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. — Т. 3. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012. — С. 184—189.
108. Стародубцева, Н. Десять песен для Земфиры / Н. Стародубцева. — Н. Тагил, 2002.
109. Стародубцева, Н. Из общего вагона : стихотворения / Н. Стародубцева. — Екатеринбург : mAPaФон, 2006.
110. Стародубцева, Н. Китайская скрипка. Первая книга стихов / Н. Стародубцева. — Н. Тагил, 2000.
111. Стародубцева, Н. Опунция овата / Н. Стародубцева. — Н. Тагил : Союз, 2003.
112. Стародубцева, Н. Стихи 1997—2014 гг. / Н. Стародубцева. — Челябинск : Издательство Марины Волковой, 2014.
113. Суворова, К. Из бездны в бездну и обратно / К. Суворова // Вещь. — 2013. — № 8. С. 115—116.

114. Сунцова, Е. Возникновение колокольчика / Елена Сунцова. — New York : Ailugos Publishing, 2013.
115. Тавров А. Возможности рая / А. Тавров // Е. Симонова. Время. — New York : StoSvet Press, 2012. С. 6—7.
116. Тименчик, Р. Д. Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века / Р. Д. Тименчик // *Finitis duodecim lustris* : сб. ст. к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. — Таллин : Ээсти раамат, 1982. С. 136—139.
117. Торопов, А. Просто : кн. стихотворений / Андрей Торопов. — URL: www.promegalit.ru. (Поэтическая серия «АРеал»).
118. Трофимов, Т. «Мне внове — богом. Зябко на душе...» / Тарас Трофимов. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2012.
119. Туренко, Е. Имена и обстоятельства / Е. Туренко // Знамя. — 2012. — № 9. — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/9/t16.html>.
120. Туренко, Е. Здравствуй, я / Евгений Туренко. — М. : Книжное обозрение, 2016.
121. Тюпа, В. И. Модусы сознания и школа коммуникативной дидактики / В. И. Тюпа // *Дискурс*. — 1996. — № 1. — С. 17—22.
122. Уральская поэтическая школа : энциклопедия / под ред. В. О. Кальпиди. — Челябинск : Десять тысяч слов, 2013.
123. Уральская поэзия: взгляд из Москвы : беседа с Д. Давыдовым (ноябрь 2012 г.). — URL: <http://www.litural.ru/izumrud/s-davydovym>.
124. Усов, А. Город запутывается в любви / А. Усов // Урал. — 2003. — № 2. — URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2003/2/usov.html>.
125. Фараминьян, Х. М. де. Дама и единорог / Х. М. де Фараминьян. — URL: http://www.manwb.ru/articles/simbolon/mith_and_simbol/lady_edinorog.
126. Харитоновна, Е. В. Мотив снега в поэзии Б. Рыжего: формы репрезентации, фольклорные и литературные истоки / Е. В. Харитоновна // *Литература Урала: история и современность*. — Екатеринбург : УрО РАН : Объединенный музей писателей Урала : Изд-во АМБ, 2006. С. 376—382.
127. Черкасов, А. Децентрализованное наблюдение / Андрей Черкасов. — М. : Аргумент-Риск : Книжное обозрение, 2014.
128. Широкова, Я. Картон / Ярослава Широкова. — Екатеринбург, 2013.
129. Эпштейн, М. М. Проективный словарь философии. Новые понятия и термины. № 19. Философия искусства и культуры — метареализм, метабола и ризома / М. М. Эпштейн. — URL: <http://www.topos.ru/article/2553>.
130. Эрикссон, Э. Идентичность: юность и кризис / Э. Эрикссон ; под ред. А. В. Толстых. — М. : Прогресс, 1996.
131. Якубовский, А. Беспощадный постмодерн / Андрей Якубовский. — Екатеринбург : Урал. лите. агентство, 2015.

Юлия Сергеевна Подлубнова

**Неузнаваемый воздух.
Книга о современной уральской поэзии**

Литературный редактор: *Е. Джаббарова*
Корректоры: *Е. Джаббарова, Е. Меньшенина*
Дизайн обложки: *Издательская группа «Десять тысяч слов»*

Вёрстка: *В. Феркель*

Подписано в печать 18.08.2017 г.
Гарнитура Ньютон С.
Бумага Гознак. Формат 70×108/16.
Усл. печ. л. 12,25.

Заказ № .
Тираж 200 экз.

ООО «Издательство Марины Волковой»
454053, г. Челябинск, Троицкий тракт, 9.
mv74.ru, urma@bk.ru

Отпечатано в типографии
ОАО «Челябинский Дом печати»
454080, г. Челябинск, пр. Свердловский, 60.

