

Дмитрий Кузьмин

В ЗЕРКАЛЕ АНТОЛОГИЙ

Арион. — 2001. — № 2. — С. 48-61 (с изменениями).

Закончился век, а с ним и тысячелетие. Прихоть календаря породила кипучую активность в культурной сфере, соблазняя фундаментальным подведением итогов. И вроде бы естественно, что в области поэзии преобладающей формой такого подытоживания сделались разнообразие антологии.

Почему именно они (другими “итожащими жанрами” – учебниками, энциклопедиями, словарями, книжными сериями – рынок, что называется, не завален)?

Напрашивается: потому что уж больно много всего написано. Да и как иначе, если с соблазном стихописания сталкивается в жизни едва ли не всякий, и мало кому удастся устоять – ведь кажется, что дело не такое сложное, в ход идут те же слова и фразы, какими каждый пользуется повседневно. Вот лишь одна цифра: в прошлом году на соискание литературной премии “Дебют” (лучшему автору моложе 25 лет) свои стихи прислали без малого... 30 тысяч человек – и это в поколении, которое первым столкнулось в полной мере с общемировой тенденцией вытеснения книги экраном!

Оно бы и славно: любое соприкосновение с творчеством, даже примитивно-поверхностное, способно возвышать личность. Но в современной российской культуре плохо осознается различие между профессионализмом и любительством. Очень низок (если вообще существует) статус любительского творчества, важного и ценного для непосредственного окружения автора, но не имеющего оснований претендовать на всеобщее внимание. Иными словами, всякий пишущий рвется к публичному признанию. Ну, а поскольку публикация (и на бумаге, и особенно в Интернете) сегодня больших сложностей не представляет, валовой поток стихотворной продукции элементарно превысил возможности человеческого восприятия. И даже профессионалам, похоже, надо теперь читать 24 часа в сутки, чтоб оставаться в курсе дела. Стало быть, обычному читателю, чтобы не полагаться на случай, желателен кто-то профессионально авторитетный, кто осуществил бы разумный предварительный отбор: что из моря печатной продукции заслуживает ознакомления. Традиционно эта функция была за журналами. Но при нынешнем половодье текстов выясняется, что их пропускная способность недостаточна: журналы дают представление об общей картине, только если следить за ними на протяжении нескольких лет. Вот и оказывается, что идеальное решение – антология: все важное и значительное представлено понемногу, а с тем, что полюбилось, знакомство можно продолжить...

На деле, однако, выходит иначе. Чем дальше – тем в большей мере работа редактора-составителя мыслится уже как *творческая*, а не просто техническая, – будь то составление журнала или книжной серии, сайта в Интернете или цикла литературных вечеров (о чем мне уже доводилось писать в “Арионе”, говоря о московских литературных клубах). Антология выступает в этом ряду “составительских” жанров чем-то вроде масштабного эпоса. А ведь в нашей культуре традиционно именно работа с предельно крупной формой представляется вершиной творческой самореализации. Образно говоря, прозаик должен непременно написать роман, а мастер редакторско-составительского, шире говоря – “литературтрегерского” искусства – составить антологию.

С одной стороны, это замечательно: много антологий – много разных (будем предполагать: компетентных и доброжелательных) взглядов на литературу, читателю есть из чего выбрать. С другой – обилие антологических проектов способно ввести в

заблуждение. Далеко не все из появившихся (не говоря о возможных!) антологий “взаимозаменяемы” и представляют собой варианты, разные взгляды на *одно и то же* явление. На деле и материал, из которого составитель вел отбор, зачастую различен, и – главное – глубоко различны *принципы* этого отбора и его задачи. Не потому только, что у каждого составителя свой личный вкус, а потому, прежде всего, что сам антологический жанр неоднороден. Пользуясь уже предложенной метафорой, скажем, что если антология – это как бы роман, то одна антология претендует быть романом-эпопеей, другая – авантюрным романом, а третья, глядишь, и анти-романом. Чтобы не предъявлять “Золотому теленку” требований, относящихся к “Войне и миру”, надо отчетливо представлять весь набор различных стратегий внутри антологического жанра.

Пояснить, о чем речь, удобно путем сравнения – причем не наших отечественных антологий, а западных, представляющих взгляд со стороны.

Не так давно в Англии и в Америке вышли солидные тома современной русской поэзии: “In the Grip of Strange Thoughts: Russian Poetry in a New Era” (1999) и “Crossing Centuries: The New Generation in Russian Poetry” (2000)¹. Кажется, сам бог велел положить их рядом, даже обложки слегка похожи: в обеих использованы снимки московского пейзажа, только в первом случае – крыши и брандмауэры с силуэтом кремлевских соборов на горизонте, а во втором – стройплощадка храма Христа Спасителя (понятно, что второй вид гораздо жестче привязан к текущему моменту, чреват внутренней динамикой: вот-вот строительный кран развернется, потом разберут леса...)². Критика уже воспользовалась такой возможностью – главным образом, чтобы критиковать “Crossing Centuries” за не столь очевидный набор имен, среди которых попадаются не просто малоизвестные, но даже и полумифические³. Меж тем критика ведь не для того существует, чтобы критиковать, а для того, чтобы разбираться в сути дела: две эти антологии составлены очень по-разному, и судить их следует по разным законам.

“In the Grip of Strange Thoughts”, антология Джима Кейтса, ставит задачу *впервые* представить англоязычному читателю явление современной русской поэзии во всей его полноте – назовем такой тип антологии “*антологией знакомства*”. Предполагается, что читатель с этим материалом практически незнаком – за вычетом трех громких имен (Бродский, Вознесенский, Евтушенко), которые в связи с этим составитель целенаправленно оставляет за бортом книги. Логика диктует для первого знакомства выбирать авторов наиболее бесспорных, наиболее характерных, мэйнстрим. Именно так и поступил Кейтс: его книга открывается Булатом Окуджавой и заканчивается Бахытом Кенжеевым. Но и фигуры иных рядов, вклинивающиеся в список звезд российского поэтического мэйнстрима, – такие, как Нина Искренко, Аркадий Драгомощенко, Геннадий Айги, Дмитрий Александрович Пригов, – тоже носят в некотором роде бесспорный харак-

¹ Названия переводятся соответственно как “В тисках странных мыслей: Русская поэзия в новую эпоху” и “Пересекая рубеж столетий: Новые поколения русской поэзии”. Британский том подготовлен поэтом и переводчиком Джимом Кейтсом, другой – редакционным коллективом под руководством поэта Джона Хая.

² На самом деле крыши на обложке кейтсовской антологии – не сами по себе крыши, а картина художника-концептуалиста Эрика Булатова, наложившего поверх фотографии крест оконной рамы. Но к содержанию антологии, в которой нет даже Льва Рубинштейна, зато широко представлены столпы поэтического традиционализма, от Инны Лиснянской до Татьяны Бек, это никакого отношения не имеет.

³ Например, нижегородская поэтесса Марина Уханова, чьи стихи были когда-то присланы в редакцию альманаха молодых поэтов “Вавилон” с обратным адресом “до востребования”, напечатаны, а посланный авторский экземпляр вернулся недоставленным. Об авторе, тем самым, неизвестно вообще ничего – может, кто из нижегородских читателей “Ариона” знает, как найти поэтессу Уханову? Ей причитается как минимум авторский экземпляр американского издания!

тер: можно по-разному относиться к представляемым ими художественным тенденциям, но нельзя не замечать их присутствия в литературном ландшафте (есть одно исключение – о нем чуть ниже). Обратная сторона такого подхода также очевидна: в антологии Кейтса нет ни одного автора моложе 45 лет, лишь один поэт из 32 представляет российскую провинцию...

Антология “Crossing Centuries”, напротив, делалась с учетом трех собраний новейшей русской поэзии, вышедших в США в 90-е годы, причем две из них готовились (порознь) соредакторами нынешнего тома – Джоном Хаем (несколько лет прожившим в России и даже издавшим в свое время общую книжку с Ниной Искренко) и Эдуардом Фостером и Вадимом Месяцем. Несколько текстов прямо переехали из этих более ранних изданий – но в основном составители исходили из того, что первое впечатление о современной русской поэзии у их читателя уже есть, и теперь его надо расширять и углублять: назовем такой тип антологии “*антологией расширения*”. Отсюда – интерес к младшему поколению авторов (24-летняя Полина Барскова, 27-летние Ольга Зондберг, Александр Анашевич, Станислав Львовский...), к российской провинции (Екатеринбург, Самара, Саратов, Челябинск, Борисоглебск...). Отсюда – большее внимание к экспериментальным, неожиданным текстам: естественно, что расширение идет от центра к периферии, от достойных представителей мэйнстрима к испытателям границ. “Антология знакомства” не имеет права на риск: она рискует самым фактом своего появления, предлагая читателю нечто совершенно неведомое; “антология расширения” без рискованных элементов лишена смысла: ведь ядро, основа представляемого явления выступает в ней не искомым, а данным. Я мог бы назвать десяток-полтора авторов (из 84-х), присутствие которых в “Crossing Centuries” не кажется мне обязательным, – но от этого книга в целом в моих глазах не становится менее успешной. И в то же время когда среди 32 авторов антологии Кейтса возникает петербургская поэтесса Ольга Попова, о существовании коей я лично узнал лишь из этой книги, – одна-единственная сомнительная фигура на 31 беспспорную, – это воспринимается как досадный кикс⁴.

Английская и американская книжки различаются не только жанром, но и структурой. Антология Кейтса никак не подразделяется внутри себя: авторы идут подряд, последовательность их никак не объясняется (если “первая тройка” – Окуджава, Лисянская, Кушнер – достаточно понятна, то дальше трудно уловить, отчего Александр Ткаченко предшествует Сапгиру, а Татьяна Щербина – Всеволоду Некрасову). Антология Джона Хая и К^о, напротив, структурирована довольно прихотливо: положенный в ее основу принцип сам Хай на московской презентации антологии минувшим летом назвал “принципом атласа”. Атлас имеется в виду географический: вначале общая карта местности, а далее – более подробные карты отдельных “регионов”, по тем или иным причинам представляющих особую важность и интерес. Поскольку “Crossing Centuries” – “антология расширения”, вполне естественно, что общая карта предполагается уже известной читателю. Так что перед нами – именно попытка подробнее показать наиболее интересные участки современной русской поэзии, ее точки роста.

Эти точки роста “по-американски” многим покажутся несообразностью – скажем, особый раздел “гомосексуальной поэзии” (включающий, впрочем, достаточно известных и ярких авторов – от Евгения Харитоновца до Алексея Пурина и Александра Шаталова). Однако взгляд со стороны тем и хорош, что совершенно не похож на отражение в зеркале. Для нас, впрочем, важно здесь другое: такая структура американской

⁴ По-видимому, данный казус объясняется наличием у Поповой другой ипостаси – переводческой: кажется, принадлежат ей и переводы на русский язык стихов самого Кейтса (во всяком случае, включенные в антологию стихи Поповой не позволяют угадать, какими другими мотивами мог руководствоваться составитель).

антологии диктует особое понимание полноты, представительности авторского состава. Принципиальная разноприродность разделов (гомосексуалы, провинциалы, концептуалисты...) делает бессмысленным анализ сводного списка участников антологии: репрезентативным, отвечающим реальному положению вещей, должен быть каждый раздел сам по себе. А что ни в один из них не попал кто-то из первоклассных поэтов, живущих в Москве и сугубо традиционных как с точки зрения эстетики, так и в плане сексуальности, – не беда: такой автор, скорее всего, уже был представлен в “антологии знакомства”, в той же антологии Кейтса.

С этой точки зрения, пожалуй, наибольшие нарекания вызывает раздел “Beyond the Ring Road” (“За кольцевой дорогой”), в котором смешаны поэты русской провинции и стран “ближнего зарубежья”, петербуржцы и эмигранты (т. е. – все немосквичи): русскую поэзию США и, скажем, поэзию Уральского региона бессмысленно сводить под одной крышей. И хотя каждая из них представлена в антологии достаточно логичными именами (Владимиром Гандельсманом и Андреем Грицманом – в первом случае, Виталием Кальпиди и Аркадием Застырцем – во втором), в целом никакой определенной картины не сложилось и сложиться не могло.

Структура “Crossing Centuries” подсказывает нам, между прочим, что материалом для антологии может служить не только весь корпус национальной поэзии, но и определенные его фрагменты: можно представить себе каждый раздел американского издания как зародыш отдельной антологии. И это, наверно, самое принципиальное разграничение: “антология *целого*” и “антология *части*”.

О наиболее типичных “антологиях целого” – “Строфах века” Евгения Евтушенко и “Русская поэзия. XX век” Владимира Кострова и Геннадия Красникова – критических отзывов было в избытке, причем весьма близких по тону. “Любопытна она прежде всего как представительное собрание второсортной, условно говоря – плохой, советской (антисоветской) поэзии середины и второй половины XX века,” – писал об антологии Евтушенко Алексей Пурин; ту же мысль развивает, применительно к антологии Кострова-Красникова, Илья Кукулин: “Получилась антология... советско-номенклатурная. ...Номенклатурная литература – литература искусственного стиля, вызванного стремлением существовать в системе координат, заданной начальством. Почти все авторы вполне профессиональны. Но основную массу современных разделов антологии составляют тексты вторичные. Принцип отбора – союзписательский; его критерий – “большой стиль” советской толстожурнальной поэзии 70-х – начала 80-х”.

Здесь – большая проблема, далеко выходящая за пределы разговора о конкретных изданиях и их недостатках.

На протяжении более чем трех десятилетий – с середины 50-х, когда с первыми признаками послабления на идеологическом фронте стали возникать независимые кружки поэтов и художников, и до конца 80-х, когда прекратилась партийная цензура, – в России были *два параллельных литературных процесса: официальный и неподцензурный*. Не две литературы – такого быть не может, пока один русский язык, а – два разных пространства, внутри которых встречались, взаимодействовали, влияли друг на друга, формировали систему ценностей и иерархию авторитетов тексты и их авторы. Местам, занимавшимся в одном из этих пространств “Новым миром” и “Октябрем”, Государственной премией и Центральным Домом литератора, в другом соответствовали самиздатские журналы “Синтаксис” и “Часы”, Премия Андрея Белого и домашние литературные салоны. (А что известность одних многократно превосходила известность других, что Евтушенко читали миллионы, а Бродского тысячи, – это, в последующей исторической перспективе, едва ли имеет значение: вот ведь нынешние тиражи стихотворных сборников вполне сопоставимы с былыми самиздатскими, и никто,

начиная хоть с рецензентов, не сомневается в их полномочном участии в литературном процессе.) Случалось и так, что между двумя пространствами пытались установить контакт, – но эти эпизоды, независимо от того, завершались ли они скандалом с оргвыводами, как дело “Метрополя”, или проходили более или менее гладко, как история с ленинградским альманахом “Круг”, только оттеняли саму ситуацию независимости, раздельности двух литератур.

В 90-е годы оба литературных процесса слились в один. Уже не в самиздате, а в “Знамени” и в “Новом мире” замелькали имена Евгения Рейна и Сергея Гандлевского, Бахыта Кенжеева и Виктора Кривулина. В новом, едином контексте впервые появилась возможность полноценного осмысления творчества многих ведущих авторов: сегодня даже трудно себе представить, как можно говорить об Александре Кушнере, о его творческом почерке и вкладе в развитие русской лирики, не сообразуясь при этом с параллельной работой Бродского, Рейна, Наймана, в чем-то перекликающихся с кушнеровской линией, а в чем-то полемичных по отношению к ней... Беда в том, что задним числом, глядя на русскую поэзию 60-80-х, очень трудно отвлечься от основополагающего для тех лет разделения, увидеть вместо двух миров, живущих каждый по своим законам, единство русского стиха второй половины XX века. Трудно, в первую очередь, для литераторов старших поколений: ведь тогда, несколько десятков лет назад, всякий из них принадлежал либо к одному из двух миров, либо к другому. Отсюда – психологический механизм работы Евтушенко или Кострова с Красниковым над своими антологиями: за основу берется одно из прежде существовавших пространств; авторы же, принадлежавшие к другому, добавляются к основе поштучно, в меру знаний и представлений составителя об этом другом мире, к которому он никогда не был причастен. И тут возникает естественный вопрос: если такой подход сегодня, когда ключевыми фигурами русской поэзии остаются авторы, сформировавшиеся в ситуации советского литературного двоемирия, неизбежен, – какое из двух пространств предпочтительнее брать за основу?

Вернемся ненадолго к нашим зарубежным примерам: что подсказывает взгляд со стороны? Вряд ли нас удивит, что в антологии Джона Хая – “антологии расширения”, нацеленной на авторов рискующих, склонных к эксперименту, – из восьми десятков авторов в былые времена принадлежали к пространству официальной литературы (попросту говоря, открыто публиковались) двое или трое. Но и в “мэйнстримной”, отдающей предпочтение авторам с устоявшейся репутацией, практически – “живым классикам”, антологии Кейтса две трети авторов – 21 из 32 (и это не считая Виктора Сосноры, издававшегося урывками, и Инны Лиснянской, на десятилетия отлученной от публикаций после “Метрополя”) принадлежат к миру самиздата. И неспроста.

Советская культурная политика была политикой усреднения, урезания: слишком сложная поэзия (с замысловатыми метафорами, многочисленными аллюзиями) – не пойдет; слишком простая (минимализм, фрагменты речевой стихии) – не пойдет; религиозная тема – не пойдет; эротическая – не пойдет, слишком мрачные стихи – не годится; слишком личные – не подходит... В узкие рамки дозволенного не помещались самые разные типы творческой индивидуальности – просто в силу обладания “лица необщим выраженьем”. В то же время именно узость разрешенного спектра поэтик упрощала дело авторам мастеровитым, но лишенным индивидуальности. Создавать качественный текст в рамках заранее определенных правил, по канону, – тоже дело непростое, но проще, чем обязательная для любой творческой индивидуальности попытка изменить канон, расширить и преобразовать существующую систему правил.

Напрашивается простой и способный оттолкнуть категоричностью вывод: если уж выбирать, то в основу антологии русской поэзии второй половины XX века нужно класть пространство *неподцензурной* литературы как существенно более широкое и

разнообразное⁵. В этом смысле антология Кейтса может считаться почти образцовой – но ее задача, справедливости ради отметим, была проще: только последняя четверть века, с полувековым отрезком было бы сложнее. Но за этим простым выводом просматривается и следующая проблема.

Из каких кирпичиков, основных элементов строится здание антологии? Может быть – *из отдельных текстов*, из стихотворений, обладающих какой-то особой характерностью с точки зрения поэтики, или тематики, или духа времени, – и тогда не так уж важно даже, кто именно их написал. А может – *из авторов*, обладающих наиболее яркой творческой индивидуальностью. И тогда в книгу войдут наиболее характерные их стихотворения, а литературную эпоху представит ряд портретов.

Оба подхода в принципе правомерны – для одних типов антологии уместней первый, для других второй; но антология, материалом которой берется, по преимуществу, поэзия советская, поэзия официального литературного пространства, неизбежно склоняется к первому подходу – собиранию текстов: просто потому, что ярких индивидуальностей в этом пространстве меньше, хотя вполне приличных текстов, может быть, и немало (ведь яркая индивидуальность автора и безупречность конкретного произведения совпадают далеко не всегда). Но от "антологии целого" – не ждем ли мы, в первую очередь, галереи неповторимо индивидуальных манер письма?

Все эти общие соображения потребовались нам для того, чтобы лучше понять феномен еще одной антологии – поэтического раздела книги "Самиздат века", составленного Генрихом Сапгиром при участии Владислава Кулакова и Ивана Ахметьева. В нем собраны только тексты, относящиеся, с точки зрения составителей, к неподцензурному пространству русской поэзии, – однако перед нами не "антология части", а именно "антология целого", но при этом "антология расширения", полагающая советскую поэзию второй половины XX века за данность, с достаточной полнотой предьявленную в предшествовавшей "антологии знакомства" – евтушенковских "Строфах века"⁶. Составители даже нарочно оговаривают: произведения, попавшие в "Строфы века", в "Самиздате века" не повторяются. Полемичность антологии Сапгира по отношению к антологии Евтушенко этим не исчерпывается: в "Самиздате века" последовательно проведен подход "от автора", тогда как "Строфы века", по сути, основаны на подходе "от текста". Прежде всего, об этом говорит структура книги: у Евтушенко – деление на вполне произвольные, ни с какими определенными культурными переломами не связанные периоды, у Сапгира – представление реально существовавших литературных групп и течений, т.е. попытка нарисовать карту литературного пространства.

Многое в устройстве "Самиздата века" может вызывать нарекания. Вот, к примеру, есть в антологии раздел "Московское время": подлинное литературное объедине-

⁵ Хотя, быть может, и несколько разреженное в самой середине: поэзия наиболее традиционного толка, эстетического мейнстрима, т.е. такая, какая в принципе могла бы вписаться в систему официальной литературной жизни, оставалась в андеграунде либо по идеологическим мотивам, либо, что греха таить, по причине элементарной профессиональной слабости.

⁶ Но в самом ли деле "Строфы века" – "антология знакомства"? Ведь в книге Евтушенко так много авторов и отдельных текстов, наверняка уже известных ее читателю? Возникает соблазн выделить еще один тип антологии – *энциклопедический*, включающий на равных основаниях знакомое и незнакомое, хрестоматийное и маргинальное. Однако в рамках той логики рассуждений, на которой основан весь наш анализ, важнее другое: в "Строфах века" все авторы, от Ахматовой и Мандельштама до какого-нибудь Александра Балина, выступают как искомое, а не как данное, предьявляются читателю как будто в первый раз – никакого предварительного знакомства с чем бы то ни было в русской поэзии XX века антология Евтушенко не предусматривает. А о стремлении представить всё, добиться абсолютной полноты мы еще поговорим ниже.

ние – Александр Сопровский, Гандлевский, Кенжеев, Алексей Цветков были связаны много лет не только большой личной дружбой, но и общностью художественного поиска (хотя бы и приведшего в итоге к сильно разнящимся творческим стратегиям). А вот неподалеку раздел, посвященный пресловутым “метаметафористам”, три имени: Еременко, Жданов, Парщиков, – единство, положила руку на сердце, вполне иллюзорное, родившееся на кончике пера Константина Кедрова (т.е. нечто, конечно, было – но гораздо более широкое и имперсональное: “некоторое – скорее неявное – объединение поэтов, которое формируется не столько рядом людей, сколько рядом идей”, как писал когда-то о метареализме в своей замечательной “арионовской” статье Владимир Аристов). А дальше и вовсе – Дмитрий Авалиани и Владимир Гершуни под общим заголовком “Палиндром”. Спору нет, в этой экзотической форме Авалиани и Гершуни и впрямь главные мастера; но, во-первых, оба занимались, помимо палиндромистики, много чем еще, а во-вторых, группы-то никакой не было под лозунгом палиндрома, авторы эти между собой и знакомы-то были едва-едва. Иными словами, выдержать бесстрастно-объективную историко-литературную структуру не удастся, к ней на каждом шагу примешиваются попытки рубрикации эстетической – но не проявленные до надлежащей отчетливости, не выстроенные в систему. Однако упрекать в этом составителей не хочется. Задача, которую они перед собой поставили, абсолютно правомерна – вот только реализовать ее крайне сложно.

Сапгир и К^о строят свой проект по вполне определенному образцу – знаменитой антологии Ежова и Шамурина, подводившей итоги “серебряного века”: они тоже подводят итоги полувекового периода в истории русской поэзии. Но Ежову и Шамурину было проще: поэтические группы начала века строились исключительно на художественной общности (или, как минимум, на общности художественных деклараций), укладываясь в рамки нескольких основных литературных течений. Литературные группы второй половины XX века складывались под воздействием окружающей несвободы и в условиях информационного голода – а потому объединялись зачастую не те, кто ближе друг к другу по творческим устремлениям, а те, кого почти случайно свела вместе судьба: основным объединяющим фактором выступало нежелание быть советским поэтом. Ну что, в самом деле, общего между элегантным паясничаньем Владимира Уфлянда и рафинированной, герметичной метафизикой Михаила Еремина (в “Самиздате века” – раздел “Круг Михаила Красильникова”)? Только то, что смолodu были дружны, вместе поступили в университет... Для Ежова и Шамурина историко-литературный и эстетический принципы объединения, как правило, совпадали – для составителей “Самиздата века” они неизбежно должны были разойтись. К попыткам сохранить в известной мере и тот, и другой вел антологию не только субъективный фактор (взаимодействие в работе поэта и филолога – импрессионистического взгляда Сапгира и сугубо рациональной, исследовательской позиции Кулакова), но и избранный метод, полемичный по отношению к “Строфам века”: от автора, а не от текста. Вот в “Самиздате века” Леонид Виноградов представлен аж 23 стихотворениями (правда, в основном, совсем коротенькими), а рядышком у Льва Лосева – всего 2 (правда, одно из них, хрестоматийные “Записки театрала”, – изрядной длины), – отчего? Не потому, что у Виноградова хороших стихов больше (да еще, не дай Бог, в 11 раз). Просто Лосев (не берем в расчет стихи конца 90-х – они другие) – поэт исключительно цельный, и в двух его текстах – вся творческая индивидуальность: склонность к повествовательности, мастерские портретные и речевые характеристики персонажей, умение оплотнить буквально до нескольких слов воздух эпохи (второе стихотворение в антологии – не менее хрестоматийный “XVIII век”), некоторая эмоциональная отстраненность, рассудительность (из-за которой неумная критика не раз называла стихи Лосева “профессорскими”), прорастающая сквозь эту рассудительность нормальная сердечная боль и оттеняющая эту боль

непринужденная словесная игра как бы на полях... В Виноградове же составителям “Самиздата века” важна многоликость. В одной миниатюре он предстает таким наивным созерцателем, в соседней – резонером-парадоксалистом, в третьей – щегольнет эффектным образом, а заодно и звукописью... Вероятно, в попытках обозреть эту многоликость со всех сторон составители в виноградовском случае несколько перебирают – но, убежден, это искупается справедливостью поставленной задачи: дать полноценный портрет автора. И еще очень важно, что отступления от этого принципа – не менее понятны и объяснимы. Скажем, помещенные в “Самиздате века” три стихотворения Кушнера совершенно для него нетипичны: мрачные, резкие, ни тени фирменной кушнеровской пристальной предметности, а одно так и вовсе про Сталина, – но ведь, не будем забывать, перед нами “антология расширения”: “обычный” Кушнер в любой “антологии знакомства” уже был – потому нам и предлагают Кушнера необычного.

“Антологии целого” – тяжелый жанр. Охватить единым взглядом все пространство национальной литературы – дело и само по себе непростое, а уж о том, чтобы твой взгляд показался верным коллеге, и мечтать не приходится: у того ведь непременно имеется свой... Но есть минимум ответственности, которого можно требовать от всех берущихся за столь нелегкий труд: четкое осознание того, *какой именно* взгляд они представляют и почему. Думается, “Самиздат века” в этом отношении – на лучшем счету.

С “антологиями части” несколько проще: тут правила игры, что называется, обозначены на титульном листе. Вот “*антологии формы*”: наделавшая некогда немало шума “Антология русского верлибра” Карена Джангирова, недавняя “Антология русского палиндрома” Владимира Рыбинского, сюда же причислю собственные проекты – “Антологию русского моностиха”, частично опубликованную в свое время “Арионом”, и антологию прозаической миниатюры (то, что по идущей от Тургенева традиции именуется иногда “стихотворением в прозе”) “Очень короткие тексты”. Вот “*антологии темы*”: московская тема, военная, библейская, еврейская, крымская, – таких книг было много, но современные авторы в них обычно возникали по остаточному принципу, значимое исключение – только что изданная антология Николая Винника “Время “Ч””, собравшая стихи, связанные с чеченскими событиями. Вот *региональные антологии*, составляемые обычно местными писательскими организациями и потому совершенно неудобочитаемые – однако ж и тут есть исключение: уникальная “Антология уральской поэзии” Виталия Кальпиди. Пожалуй, нет только самого напрашивающегося – “*антологии направления*”, а жаль: скажем, антология метареализма (Владимир Аристов в уже упоминавшейся статье вскользь говорит, что такая книга составлена Ольгой Северской, но до печати не дошла) очень бы не помешала, хотя бы для того, чтобы показать всю широту и разноплановость явления. Однако если приглядеться ко всем этим, очень разным, проектам, – видятся свои проблемы.

Может быть, главная из них в том, что всякая “антология части” практически исключает появление в обозримом будущем другой такой же: нет сомнения, что “Антология русского палиндрома”, при всей экзотичности, найдет нужное количество благодарных читателей, но маловероятно, чтобы читатель (и издатель!) заинтересовался второй такой антологией, которая, разумеется, неизбежно будет в определенной части повторять первую – а чтобы оценить различия, надо уже быть узким специалистом⁷. Поэтому “антология части” обычно вынуждена играть роль и “антологии знакомства” и,

⁷ А жаль. Как раз “Антология русского палиндрома” существует и альтернативная – составленная Германом Лукомниковым (опубликована в Интернете), различающаяся не только набором авторов, но некоторыми концептуальными подходами...

сразу, “антологии расширения”, т.е. включать разом и центральные, “главные” тексты, и спорные, рискованные, пограничные⁸.

Особенно много нареканий в связи с этим вызвала в свое время “Антология русского верлибра”, в которую, повторяли критики один за другим, попало невероятное количество случайных авторов. Однако Карен Джангиров как раз выдержал логику жанра безупречно: начав свою деятельность верлибриста-пропагандиста со сборника четырех авторов “Белый квадрат”, он выпустил затем миниантологию “Время X” (16 поэтов), и только потом – гигантский кирпич “Антологии русского верлибра”, рассматривая ее именно как “антологию расширения”. И вполне естественно, что в первых двух книжках в поле зрения оказался узкий, но понимаемый в качестве “центрального”, спектр авторских индивидуальностей, а том “антологии расширения” построен на подходе “от текста” – включая и сочинения никому не ведомых юных провинциалов, и разовые эксперименты известных поэтов, в остальном своем творчестве к свободному стиху не обращавшихся (обещана ведь была антология верлибра, а не антология верлибристов!).

Еще один, особый тип антологии – “*антология проблемы*”: составитель формулирует некоторый вопрос и пытается выстроить определенную последовательность текстов в качестве ответа. Хороший пример – совсем небольшая книжка под названием “Genius Loci”, подготовленная Сергеем Завьяловым и Татьяной Михайловской по материалам одноименного литературного фестиваля 1998 года. Вопрос, стоявший перед участниками проекта, занимал и занимает многих: в самом ли деле существует явственно ощутимое различие между поэзией двух российских столиц? Есть ли некое особое свойство “петербургскости”, отличающее стихи с берегов Невы? В эссеинном жанре поломано на эту тему немало копий – вплоть до давнишнего уже афоризма Михаила Айзенберга о том, что поэзия бывает хорошей, плохой и питерской. Договориться, естественно, невозможно – и вот Завьялов и Михайловская решают просто-напросто свести равное количество авторов с обеих сторон в очном свидании. Фестиваль прошел сперва в Петербурге, затем в Москве, о нем в свое время было немало написано – теперь перед нами антология, по 12 имен с каждой стороны. Маловато, пожалуй, – и к тому же спектр участников сильно сдвинут влево, к авангарду: особенно, конечно, бросается в глаза отсутствие Кушнера и Рейна (правда, за какой из столиц числить второго – тоже еще вопрос). Но вдумаясь в задачу: разве полноту представления питерской и московской поэзии нам обещали? Логика составителей другая: вот мы берем некую значимую фигуру петербургского литературного ландшафта и смотрим – в самом ли деле нет ей аналогов в ландшафте московском? На стол ложатся карта за картой. Вот верлибрист-западник Аркадий Драгомощенко, от малейшей житейской зацепки тут же уводящий в мир метафизически нагруженных отвлеченностей, – и тут же Москва отвечает стихами Владимира Аристова, вроде бы куда более предметными, то и дело указывающими на время и место (от заснеженной дороги в подмосковном дачном поселке до миланской улицы в праздник Первомая), но *так* указывающими – по канону метареализма, – что-

⁸ Примирить под одной обложкой безусловное – и спорное, сущностно важное – и необязательное можно разве что за счет структуры издания. В этом плане выразительна антология Николая Винника “Время Ч”. Нам, во-первых, наглядно показывают, что это антология текстов, а не авторов: один и тот же автор может быть представлен в разных разделах. Во-вторых, достаточно произвольное, импрессионистическое свойство распределение текстов по разделам, озаглавленным не слишком очевидными цитатами, – жест, обозначающий саму возможность некоторого подразделения материала, скорее художественный, нежели исследовательский: нам как будто сразу предлагают, при желании, переделить и перестроить всё заново.

бы “изобразить прорастание и присутствие вечного в реальном”⁹: вектор тот же – от предмета в мир, свободный от всякой предметности. А вот другая карта: причудливые узоры визуальной поэзии Александра Горнона – слова, как в калейдоскопе, распадаются на составные части, из них складываются другие... А Москва в ответ – листовертни Дмитрия Авалиани, тоже род визуальной поэзии: хитрым почерком выписано, к примеру, “чего богу надо” – переворачиваешь страницу вверх ногами – и те же знаки читаются: “одна любовь”. Петербург тогда заходит с отменно длинной, громоздящей образ на образ, эпитет на эпитет, сравнение на сравнение, с барочной избыточностью и северянинской демонстративной безвкусицей, поэмы Дмитрия Голынка-Вольфсона. – А Москва на это – почти бесконечное ироническое стихотворение Юлии Скородумовой “Параноев ковчег”, представляющее собой, в сущности, даже не монтаж, а каталог искаженных и спародированных цитат и речевых клише... Дальше можно спорить, кто кому точнее соответствует: ближе ли минимализм Бориса Констриктора Ивану Ахметьеву или Герману Лукомникову, переключаются ли ранние (умеренно традиционные, до ухода в постконцептуалистские игры с переключением речевых регистров) стихи Дмитрия Воденникова в большей степени с Николаем Кононовым или с Алексеем Пуриным... И о том можно спорить, кто из участников антологии – в самом деле автор “первого ряда”, а кто – способный экспериментатор, до подлинной поэзии (всякий, конечно, твердо знает, как ее отличить!) не поднимающийся. Но этот вопрос антология “Genius Loci” не ставила – а на поставленный дала твердый и ясный ответ: никакой особой петербургской поэзии нет. И единственное, пожалуй, что осталось непонятым, это отчего авторы в антологии расположены вразброс, без малейшей попытки выстроить их либо последовательно, либо попарно (беда, впрочем, невелика: поэтов не так много, вся книжка обозрима, что называется, одним взглядом, – но все равно непонятно).

Количество возможных “антологий целого” ограничено. “Антологий части” можно придумать довольно много: слава Богу, и жанров, и широко распространенных тем, и даже стилевых тенденций в нашей поэзии предостаточно. “Антологий проблемы” и вовсе может существовать неограниченное количество: изобретать такие проблемы, такой специфический угол зрения, из которого рождается антология, – занятие увлекательное. Но скорее для поэта, чем для критика или филолога. Немудрено поэтому, что многие “антологии проблемы” так и остаются на стадии проекта, чистых идей, вроде “бумажной архитектуры”. Вот едва ли не первый приходящий на ум пример: антология последних текстов, идея которой высказывалась когда-то в рецензии на первое солидное русское издание Антонио Мачадо¹⁰.

Последний текст поэта, зачастую – незаконченный фрагмент, обрывок, по легко объяснимым причинам нередко функционирует в культуре как законченный: входит в первоочередной культурный обиход, цитируется, помнится, печатается в популярных, а не только академических изданиях... Сразу приходят на память державинская “Река времен...”, со строкой Мачадо поразительно переключаются полуапокрифические последние полторы строки Мандельштама (там, где у одного – “солнце детства”, у другого – “жирные вши”). Антология последних произведений выдающихся авторов могла бы стать чем-то большим, нежели любопытной забавой: смерть поэта редко бывает со-

⁹ Уже в третий раз приходится сослаться на эту аристовскую статью – пора уже ее и назвать: “Заметки о “мета””, Арион № 4 (16) за 1997 г., с.48-60.

¹⁰ Его последним произведением считается строчка:

Эти дни голубые и солнце детства... –

листок с этой строкой был найден у мертвого уже поэта: Мачадо не писал моностихов, он просто не успел...

всем уж неожиданной, и, наверно, в большинстве случаев в текст, оказавшийся последним, сознательно или бессознательно вкладывается какой-то особый месседж. К тому же эта финальная точка творческого пути – единственная, на которую мы почти всегда можем указать с достоверностью (первый текст, первый удачный текст, вершинные или переломные сочинения, – все это гадательно или субъективно). Но, разумеется, мысль о том, что в последовательности последних текстов разных авторов удастся увидеть какой-то общий, сквозной смысл или некий особый отсвет, отбрасываемый на их предшествующее творчество, – это всего лишь предположение, проблема, которую иначе как антологией не решишь.

"Антологии проблемы" особенно рельефно высвечивают одну важную сложность общего порядка: а где, собственно, начинается и кончается жанр антологии? Например, разобранный нами "Genius Loci" – в самом ли деле антология или просто некий сборник, альманах? Ведь антология отличается от альманаха установкой на полноту, с которой на ее страницах представлено некоторое явление... Однако что такое эта полнота? Классик, как мы все помним, учил не пытаться объять необъятное. Невозможно собрать под одной обложкой всех поэтов Москвы и Петербурга, или последние сочинения всех авторов, или всю поэзию Уральского региона... Полнота антологии – это ее репрезентативность. Парадоксально, но факт: маленькая книжка Завьялова и Михайловской гораздо полнее, чем гигантский талмуд "Строф века" или антологии Кострова и Красникова, – потому что она отвечает той задаче, которая перед ней поставлена. Стремление к всеохватности, к абсолютной полноте (и, стало быть, вроде бы – к объективности) оборачивается бессмыслицей и произволом: если в антологии 500 поэтов, то невозможно объяснить, отчего в нее попал четыреста девяносто девятый и не попал пятьсот первый. Чем более размытый характер носит задача, решаемая антологией, чем тотальной предлагаемый проект – тем меньше познавательная ценность итогового корпуса текстов. И наоборот: прихотливая, сознательно узкая концепция антологии может действительно открыть читателям и специалистам нечто новое.

Есть, впрочем, и другой путь – путь ослабления рационального, критического начала в пользу художественного, поэтического. И, пожалуй, самый решительный шаг в этом направлении – *"антология частного вкуса"*. В дискуссии, посвященной статусу антологии в современной литературной жизни (она прошла минувшей осенью в московском литературном клубе "Авторник"), об этом говорил Герман Лукомников. В самом деле, отчего не представить себе *"антологию любимых стихов Лукомникова"*? По крайней мере, для тех, кому творчество самого Лукомникова небезразлично, любопытен был бы и его выбор, действующий в таком случае как рекомендация. Так собирал книжную серию *"Библиотека Борхеса"* великий аргентинский классик – и настолько успешно, что сейчас составленная им подборка текстов пользуется успехом даже у российского читателя (с недавних пор серия *"Библиотека Борхеса"* выходит в петербургском издательстве *"Амфора"*); так составил изящный томик *"Сто стихотворений"* известный калифорнийский филолог Владимир Марков... Но даже и для читателей, совершенно незнакомых с Лукомниковым-литератором (или не слишком высоко его ставящих), проект все равно мог бы представлять интерес – просто как возможность сопоставить свой вкус со вкусом другого человека (но именно вкусом, а не теми или иными рациональными, критико-филологическими резонами). А ведь можно, продолжал свою мысль автор идеи, и усложнить: а если не целые стихи, а запавшие в душу фрагменты, отдельные строчки? И не следует ли в такой антологии публиковать тексты по памяти, с ошибками, – ведь, наверно, неспроста одни строчки помнятся, когда давно забылось все остальное стихотворение, а другие *"выпадают"*, упорно не ложатся в память рядом со своими соседками? Дальше, надо сказать, фантазия участников дискус-

сии разыгралась, пошел разговор о том, как можно обратным порядком придать “антологии частного вкуса” характер объективного свидетельства, и потом автор этих строк еще долго обсуждал с Леонидом Костюковым идею антологии, в которой, условно говоря, сто современных поэтов поместили бы каждый по одному любимому стихотворению (а еще позже выяснилось, что нечто очень похожее давно уже делает в бардовской среде Дмитрий Сухарев)...

В японской культурной традиции, утверждают специалисты, был и такой период, когда высшей формой творческой деятельности считалось составление антологий. До такой утонченности нынешней российской культуре, думается, пока далеко. Напротив, все сильнее звучат голоса, твердящие, будто засилье антологий, как и другие формы организации литературного процесса, – деятельность злонамеренная, направленная на манипуляцию несознательными читателями, “впаривание” им в нагрузку к “заслуженным” авторам некоего принудительного ассортимента... Ну да, если считать, что на всякую эпоху приходится от трех до пяти “классиков”, а все прочее – культурный балласт. Только как бы тогда не прийти в итоге к грустному анекдоту про книгу в подарок: “Зачем, ведь книга у нее уже есть!” Если же мы не будем забывать, что культура – это разнообразие, что талант читателя – в умении понимать и чувствовать *разные* тексты, – то жанр антологии непременно вырастет в наших глазах, окажется полезным и верным помощником.