

"Новое литературное обозрение", вып.50 (4'2001), с.459-476.

Дмитрий Кузьмин

ПОСТКОНЦЕПТУАЛИЗМ

Как бы наброски к монографии

В любимой книге моей юности, во многом определившей мои взгляды на жизнь, средневековый ученый объясняет необходимость жесткой иерархии в обществе аналогией: самая совершенная фигура – пирамида, именно в нее естественным образом складывается высыпанное зерно. Ученый совсем не в восторге от такого положения дел, но ведь зерну не прикажешь... Оппонирующий ему пришелец из будущего не согласен, но понимает, что возразить в рамках имеющейся в данную эпоху системы понятий – не может.

Кажется (по крайней мере, иногда), что у нас не средневековье. Однако ж пирамида в качестве основной культурной и социальной модели никак не хочет уступать свое место более сложным (и, значит, более адекватно описывающим систему) моделям. По-прежнему все хотят знать, кто у нас главный поэт (а не какова у нас структура литературного пространства), по-прежнему литераторы тоскуют о главном журнале страны, одном, но зато немедленно назначающем в классики (вместо того, чтобы задуматься об уникальности занимаемых каждым изданием экологических ниш), – и никак не удается изжить эту жажду четких указаний относительно объектов любви и восхищения.

Совершенно из этой же оперы, думается, проблема нового "большого стиля", нового канона, который уже не первый год "ищут пожарники, ищет милиция" – и никак. Станным образом в критических сочинениях (а равно и в манифестах тех, кто полагает себя первооткрывателем этого нового канона) стиль эпохи трактуется, по преимуществу, как некая универсальная отмычка, "способ-правильно-писать-стихи". Особенно умилительно выглядит такой ход мысли в декларациях, скажем, издателей журналов: так Александр Давыдов объявляет наступление эры "нового метафизиса" благодаря шести или семи авторам своего журнала "Комментарии", так Александр Очеретянский объясняет, что будущее – за открытой, будто бы, его альманахом "Черновик" "смешанной техникой". Характерна при этом неизбежная проговорка манифестантов: "На первый взгляд – ничего нового. Однако известный прием, применяемый в особых условиях, становится новым" (Сергей Бирюков, соратник Очеретянского по борьбе за "смешанную технику")¹; "Тут, конечно, не новое, а вечное культуры. Новизна лишь в состоянии духа, ракурсе взгляда на вечное, дарованном очередными испытаниями, которым подверглась человеческая душа" (Давыдов)². Стиль эпохи понимается, по сути дела, как стиль *вне, поверх* эпох – и в этом манифестанты новых стилистических утопий неожиданно сближаются с адептами сугубого традиционализма, такими, как Игорь Шайтанов или Илья Фаликов, чей пафос, в конечном счете, сводится к тому, что волна всякого авангарда и поставангарда наконец схлынула, и на авансцену вновь выходят "нормальные" поэты, простым языком излагающие простые мысли о простых вещах (отсюда склонность критиков этого лагеря в качестве основополагающих достоинств того или иного автора выставлять этически привлекательный облик – то ли самого автора, то ли его лирического субъекта: см., например, пассаж Шайтанова о Татьяне Бек: "Это ... лучшая книга современного поэта за последние годы. Ей свойственны ... память, достоинство и свобода"³).

Положение усугубляется тем обстоятельством, что для многих даже и профессионалов (не говоря уж о читателях) слабо различимыми оказываются явления *канона* и *мэйнстрима*. Термины не устоялись – но по сути необходимо понимать, что, с одной стороны, существует (может существовать) творческий метод, в наиболее концентрированном ви-

¹ Бирюков С. Моника, или О смешанной технике. // Черновик: Альманах литературный визуальный. – [Fair Lawn – Москва], 2000. – Вып. 15. – С.16.

² Давыдов А. Размышление на грани веков. http://vladivostok.com/Speaking_In_Tongues/metafizis-davydov01.htm

³ Шайтанов И. О бывшем и несбывшемся. // Арион: Журнал поэзии. – № 1(7), 1998. – С.23-24.

де выражающий уникальность эпохи, культурной и литературной ситуации, современный раг excellence, – а с другой, во всякую эпоху есть тип или типы письма, которым привилегированные литературные институции данной эпохи (для России, как правило, синклит ведущих журналов) делегируют статус основных, по умолчанию представляющих за "литературу вообще"; первое из явлений определяется из анализа собственных свойств произведений (разумея под произведением, по Лотману, не голый текст, а текст в контексте литературной и культурной ситуации), второе может быть усмотрено через социологию чтения (что ответит среднестатистический читатель на вопрос о том, что такое поэзия и кто нынче поэт?), но выводится, собственно говоря, из анализа структур литературной жизни⁴. Смешение этих двух подходов, редукция понятия "современный стиль" к понятию "стиль, распространенный в настоящее время" оказывается чрезвычайно удобным для сторонников инерционных, консервативных поэтик, поскольку позволяет умозаключать от преимущественной заполненности страниц "толстых журналов" грамотной, культурной, аккуратной, ни на шаг не отходящей от языковой и просодической нормы поэтической продукцией – к выводу о том, что именно такая поэзия и является основой сегодняшнего поэтического космоса.

Что получается при попытке посмотреть на проблему исторически? XX столетие ознаменовалось (и это общий процесс для всех видов искусства) невиданным прежде умножением различных художественных языков. Литературное пространство расширялось и усложнялось по нарастающей. Множественность сосуществующих в одну эпоху живых языков предоставляла авторам новые возможности, большую свободу маневра: легко увидеть, например, как в "серебряном веке" разброс индивидуальных поэтик внутри одной поэтической группы неуклонно возрастал от старших символистов к младшим, затем к футуристам и акмеистам – по мере того как возрастало количество "точек иного" в литературном пространстве, по отношению к которым автор мог самоопределяться⁵. В то же время эта множественность естественным образом препятствовала (во всяком случае, у вменяемых авторов и в реальной художественной практике, а не на уровне деклараций) абсолютизации какого-либо (в т.ч. собственного) метода, исподволь приучала к мысли об исчерпаемости, конечности любого художественного языка (ср. концепцию "автоматизации" у формалистов).

Логичным итогом такого развития явился концептуализм (оставим, применительно к данному повороту темы, за рамками сюжета его культурологические и общефилософские основания). Исходная посылка концептуализма состоит в том, что все имевшиеся художественные языки не просто исчерпаемы в принципе, а уже исчерпаны, так что впредь никакое индивидуальное высказывание невозможно. Далее концептуалистская практика строится на демонстрации пустотности любого языка⁶, на вытекающей из их уравниваемого статуса всеоб-

⁴ См. подробнее (правда, применительно к прозе): Кузьмин Д. В поисках мейнстрима. // Литературная газета. – № 16 (5831) 18–24 апреля 2001 г. – С.10. – В слове "мэйнстрим" ретивые корректоры советской выучки (т.е. считающие себя по определению умнее автора) выправили всюду "э" на "е", что совершенно расходится с языковой нормой и здравым смыслом. Впервые текст был опубликован в Интернете и вызвал возражения Аделаиды Метелкиной в "Русском журнале" (<http://www.russ.ru/krug/period/20010221.html>), на которые я затем ответил в "Литературном дневнике" (<http://www.vavilon.ru/diary/010223.html>).

⁵ Ср.: "Понимание того, что есть другие языки, дает автору возможность умозрительной дистанции и по отношению к собственному стилю". – Айзенберг М. Картина совершенно обратная. // Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. – М.: Гендальф, 1997. – С.123-127.

⁶ А вовсе не исключительно среднестатистической позднесоветской, и без того окостеневшей и выхолощенной поэтики, как могло казаться по публикациям "перестроечной" эпохи (из этого, как многие помнят, делался вывод, что с уходом этой поэтики из оборота концептуализм должен потерять всякую актуальность; впрочем, деятельность всяческих Союзов советских писателей в последнее десятилетие показывает, что наследники советской литературы собираются жить долго). В действительности пафос творчества Дмитрия Александровича Пригова состоит как раз в тотальности апроприирующего жеста: с тем же успехом, что и советское узнаваемое бесстилье, Пригов осваивает (см.: Пригов Д.А. "Мой нежный ласковый друг" // РИСК. – Вып. 1 (1995). – С.55-62.), скажем, гомозротическую лирику со стоическими интонациями, которую до него едва-едва успел создать Евгений Харитонов, – т.е. новый, только что возникший и на свой лад революционный художественный язык уравнивается с абсолютно мертвым. Аналогичным образом Приговым и Львом Рубинштейном усвоена совсем незадолго до них открытая Яном Сатуновским и Всеволодом Некрасовым абсолютная проницаемость границы между стихом – и, соответственно, бытовой речью и внутренней речью.

щей обратимости стиля (что угодно может обернуться чем угодно), наконец, на выходе в метапозицию, к проектному мышлению, когда качество текста вообще перестает играть роль (ясно же, что проект Дмитрия Александровича Пригова по написанию 24.000 стихотворений априори снимает вопрос о том, *какие* это будут стихотворения).

Подчеркнем еще раз: появление концептуализма стало следствием не оскудения художественной палитры эпохи (в рамках советской культурной парадигмы), а, наоборот, всевозрастающего богатства и разнообразия, возникшего в "серебряном веке" и продолжившегося в русской неподцензурной литературе 1950-80-х гг.: художественных открытий так много, что ни одно из них – полагает концептуализм – уже не принципиально. В этом смысле проблематика концептуализма – наиболее фундаментальная из всех предложенных в 70-90-е годы. В этом смысле (а вовсе не в том, что Пригов или Рубинштейн "лучше", "талантливее" Бродского, Некрасова, Кривулина или Драгомощенко) концептуализм можно назвать каноном, художественным методом эпохи.

Эпоха, однако, сменилась. А перед авторами новой эпохи объективно встала задача: выработать способы реакции на концептуализм, найти ответ на его вызов.

Самое простое, что можно сделать с любой неудобной проблемой, – это игнорировать ее. Например, объявить концептуалистов шутами гороховыми – и творить нетленку, как ни в чем не бывало. Как любая безответственность, такой подход не слишком симпатичен, но говорить об этом не стоило бы, если бы не одна методологическая тонкость, связанная с фундаментальным, но плохо осознанным вопросом существования литературы: что является единицей литературы? В новейшее время фигурируют, вообще говоря, два ответа на этот вопрос. Первый: единица литературы – текст, обладающий собственными имманентными свойствами, определяющими, в конечном счете, его качество; принадлежность текста данному автору, литературной группе, направлению и т.п. носит второстепенный характер, а зачастую лишь служит препятствием для непосредственного восприятия заложенной в тексте информации. Второй: единица литературы – автор со своей творческой индивидуальностью, именно ее проявления делают отдельный текст важным и интересным (и тем важнее и интереснее, чем ярче она проявляется). О последствиях, к которым ведет предпочтение того либо другого подхода, можно рассуждать долго и на самом различном материале⁷, – существенно то, что традиционно оба подхода до известной степени уравнивают друг друга: от яркого, самобытного автора требуется все же, чтобы его тексты были "сделаны", чтобы концы сходились с концами и не торчали бы нитки и гвозди; с другой стороны, к "случайным удачам" авторов, не обладающих сильной творческой индивидуальностью, существует устойчиво скептическое отношение... Концептуализм, как уже говорилось, снимает вопрос о качестве текста – тем самым акцентируя внимание на авторе как единице литературы (любопытно проследить, например, как Пригов следит за опознаваемостью своих текстов, употребляя в совершенно различных в остальном сочинениях одни и те же приемы-маркеры: "висячую строку", заумные слова, образованные перемещением межсловной границы по звуковому комплексу "нормального" словосочетания, и т.п.). Литературный лагерь, объединенный неприятием концептуализма, характерным образом склоняется к абсолютизации противоположного подхода: неважно, кто написал текст, неважно, наделен ли этот текст самобытностью авторской поэтики, – важна исключительно его собственная сбалансированность, "сделанность". И если "толстые журналы" продолжают по инерции печатать поэзию авторскими подборками (при том, что какое-либо авторское "я" в большинстве из них обнаружить невозможно), то гораздо более мобильный и осознанный по внутренней организации "Арион" охотно публикует разрозненные тексты, более того – не раз приходилось слышать от главного редактора журнала Алексея Алехина о том, сколько плохих, беспомощных стихов данного автора пришлось ему перебрать, пока не нашелся достойный публикации текст. Как ни пара-

⁷ См., например, применительно к принципам составления поэтических антологий: Кузьмин Д. В зеркале антологий. // Арион: Журнал поэзии. – № 2 (30), 2001. – С.48-61.

доксально, это смещение акцентов – не что иное, как ответ на начатое авангардом и абсолютизированное концептуализмом смещение акцентов в противоположную сторону⁸.

От игнорирования концептуалистской проблематики следует отличать ее отрицание. Автор как будто говорит: "как же это индивидуальное высказывание исчерпано, когда вот, я его снова и снова совершаю?" В ходе круглого стола "Литература начала века: после концептуализма или мимо концептуализма?", проходившего 27 марта 2001 г. в московском литературном клубе "Авторник"⁹, отстаивавшие эту позицию Михаил Айзенберг и Александр Левин подчеркивали, что задача удержания автором собственной индивидуальности была предельно актуализирована в русской культуре начиная с 1980-х гг. именно благодаря концептуализму; формирование (лучше сказать – стяжание) самобытной, узнаваемой поэтики становится для современного автора категорическим императивом. И нельзя не признать, что такого рода работа по-прежнему порой увенчивается успехом: вряд ли кто рискнет отказать в абсолютной индивидуальности, например, "новой риторике", созданной уже в 90-е Ларисой Березовчук, с ее беспрецедентными эпическими полотнами, многоуровневой композицией, сложной сеткой ключевых слов, набрасываемой на весь текст, и т.п. Общая проблема такого ответа на вызов концептуализма состоит в том, что таким образом показывается не неисчерпаемость ресурсов индивидуального художественного высказывания, а всего лишь их неисчерпанность: невозможно представить себе такой художественный язык, который Дмитрий Александрович Пригов не мог бы употребить по назначению. В каком-то смысле это и правильно: спасение навсегда может обещать только религия, культура же состоит из бесконечного повторения однократных актов спасания, каждый из которых не облегчает и даже не гарантирует последующего¹⁰. Но тогда концептуалистская идеологема оказывается дамкловым мечом, нависшим над литературой до скончания времен (вариант: до конца литературы). Поэтому встает вопрос: возможно ли не просто учесть концептуализм, а, прожив, преодолеть его?

В другой любимой книге моей юности (впрочем, тех же авторов) чудак-ученый, описанный с юмором, но и с любовью, ставит проблему таким образом: "Мы знаем, что эта задача не имеет решения. Мы хотим знать, как ее решать!" Проблематика **постконцептуализма** устроена ровно тем же способом: "Я знаю, что индивидуальное высказывание исчерпано, и поэтому мое высказывание не является индивидуальным, но я хочу знать, как мне его реиндивидуализировать!" Причем в этой постановке задачи рука об руку идут восстановление индивидуальности художественной, поиск собственного идиолекта – и индивидуальности личностной, предъявление собственного "я" в его уникальности (поскольку концептуализм поставил под сомнение не в меньшей степени вторую, чем первую).

Позволю себе пространную цитату. "Человек любит – но ничего, кроме стертых слов (*"пожалуйста, любимая, родная, / единственная, смертная, живая..."*), у него нет. Он знает, что это – клише, но не способен на усилие к индивидуализации речи. <...> Он понимает, что говорит чужими словами, и понимает, что именно говорит. *"Я понял, что это – пошлость"*. Но это пошлость, родная автору (и слушателю) и тем <...> наполовину оправданная." – Это Александр Уланов рецензирует последнюю книгу Дмитрия Воденникова, "Как надо жить – чтоб быть любимым"¹¹. Для чистоты впечатления я даже вынул из середины фразу: "Разумеется, Воденников учитывает опыт Пригова"¹².

⁸ Ср. размышления на эту же тему, хотя и с иной расстановкой акцентов, в статье Михаила Айзенберга "Возможность высказывания". – Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. – М.: Гендальф, 1997. – С.7-31.

⁹ См.: Литературная жизнь Москвы. – Вып. 8 (49), Сезон 2000/2001 г. – С.7-8. Или: <http://www.vavilon.ru/lit/mar01.html#2703>

¹⁰ Ср. у Всеволода Некрасова: "И вера – дело, да еще какое, только литература – не вера, а тогда уж – обращение в веру, и всякий раз сызнова". – Некрасов Вс. Объяснительная записка. // Вс.Некрасов. Справка. – М.: "PS", 1991. – С.38.

¹¹ Уланов А. Прести(ди)житатор. // Русский журнал. <http://www.russ.ru/krug/kniga/20010227.html>

¹² О преемственности Воденникова по отношению к Пригову пишет также Дмитрий Ольшанский, со свойственной ему поверхностностью аргументации: "Так же как пушкинскому Онегину приходился дядей Буянов – герой поэмы Василия Львовича, так и ранимый, душевно неосторожный персонаж Воденникова – возможный

Уланов склонен оценивать то, что делает Воденников, негативно, и это его право. Но давайте все-таки задумаемся над самой авторской интенцией, которая становится особенно очевидной при сопоставлении с более ранними текстами. Поэтическая эволюция Воденникова уже попадала в фокус внимания критики: Иван Куликов отмечал, что, "как будто раскусив, что более всего "понравилось", "запомнилось" (в более ранних текстах, – Д.К.), Воденников с последовательностью фанатичного арбитра (? – Д.К.) избавляется от привычных атрибутов поэтического праздника,"¹³ а Людмила Вязмитинова подробно проследила, как от карнавальной стихии первой воденниковской книги "Репейник" (1996), в которой "на читателя обрушивается фантастический мир, существующий на грани сна и действительности, ... мелькают и феерически перетекают друг в друга многочисленные лица и маски," автор переходит в следующем по времени цикле "Трамвай" к куда более традиционной психологической лирике "вглядывания в себя и обстоятельства собственной жизни"¹⁴ – затем, правда, Вязмитинова в некотором недоумении останавливается перед более поздними циклами, осторожно констатируя их монтажную композицию, театрализованность, предельную простоту и лапидарность образного строя. Озадаченность критика можно понять: по первым циклам (включая и совсем ранние "Сны Пелагеи Ивановны", не включавшиеся автором в книги) она составила представление о Воденникове как о поэте, "пытающемся реализовать в недрах постмодернистской парадигмы модернистскую установку на мифотворчество"¹⁵. А миф-то от цикла к циклу не складывается, а рассыпается, теряет "волосы, зубы, глаголы, суффиксы" (Бродский)¹⁶. Так же обстоят дела и с цитатностью, и с театральностью. "Репейник" и, в меньшей степени, "Трамвай" перенасыщены отсылками и аллюзиями; несколько рецензентов замечали интенсивный диалог Воденникова с Еленой Шварц, Ильей Кукулин особо отмечал интертекстуальный фон заглавного образа второго цикла¹⁷, – всему этому на смену приходят обильные автоцитаты и фиктивные автоэпиграфы¹⁸. В микродрамах "Репейника" множество действующих лиц (и с каждым, в сущности, автор готов в той или иной мере отождествиться и предлагает это читателю) – позднейшие циклы сводятся к моноспектаклю, все иные, помимо авторского "я", персонажи появляются эпизодически и никак не раскрывают своей уникальности, всё это статисты, чтоб не сказать – декорации. И даже возникающая в цикле "Любовь бессмертная – любовь простая" Оля, возлюбленная поэта, – не полнокровный образ, а набор случайных штрихов, каждый из которых имеет смысл лишь по отношению к авторскому "я". Так отражается в текстах убежденность автора в том, что никого, кроме себя, он не знает и предъявить в тексте не может: предельный эгоцентризм у Воденникова конца 90-х – оборотная сторона предельного самоумаления.

племянник Дмитрию Александровичу Пригову. Признаки родства – выставленный как будто на театральную сцену, но в то же время неотделимый от автора лирический герой; ирония, перерастающая себя и возвышенная до уровня подлинной катастрофы." – Ольшанский Д. Не пишете элегии – я элегия сам: Дмитрий Воденников как явление исповедальной лирики. // Сегодня, #178, 14.08.2000.

¹³ Куликов И. Дмитрий / Холидэй: Поэт, из всех времен года предпочитающий каникулы. <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/VODENNIKOV/about/about-2.html>

¹⁴ Вязмитинова Л. "Мне стыдно оттого, что я родился кричащий, красный, с ужасом — в крови..." // Литературное обозрение, №5/6, 1999 г.

¹⁵ Там же. Более подробный разбор книги "Репейник" с этих позиций см. также: Вязмитинова Л. В поисках утраченного "я". // Новое литературное обозрение, № 39 (5/1999).

¹⁶ Тема старения возникает у Воденникова в том же возрасте, что и у Бродского, и это именно тема старения, а не взросления (ср. Кукулин И. Заметки по следам статьи Людмилы Вязмитиновой. // Журнал "TextOnly", вып. 5. <http://www.vavilon.ru/textonly/issue5/kukulin.htm>): "Не страшно, Господи, стареть, // хоть мне сперва противно было..."; "Нет, никогда не стану я // до самой старости дитя"; "Мне 30 лет, // а всё во мне болит..." и т.п. Ранний воденниковский карнавал был замешан на играх Эроса с Танатосом, а старение, мыслимое как утрата Эроса (ср. признание в негативной форме: "...когда я сам ещё // могу желанным быть"), ведет к безобразности. Впрочем, это частность, важная для анализа творчества Воденникова, но непринципиальная для нашей темы.

¹⁷ Кукулин И. Указ. соч.

¹⁸ Фиктивные в том смысле, что создаются всякий раз как часть данного стихотворения, а не берутся из каких-либо старых текстов.

Объяснения по поводу своей эволюции Воденников дает сам – в одном из завершающих книгу "Как надо жить – чтоб быть любимым" стихотворений:

А что уж там во мне рвалось и пело,
и то, что я теперь пою и рвусь,
так это все мое (сугубо) дело,
и я уж как-нибудь с собою разберусь.

От концепции поэта как арены борьбы тех или иных (психических, мифологических, языковых) сил: "во мне рвалось и пело" – Воденников возвращается к классическому представлению о поэте как субъекте индивидуального высказывания: "я теперь пою и рвусь". Этот возврат осуществляется путем вычитания из собственной поэзии всего внеположного по происхождению¹⁹. Оставшиеся слова – да, жалкие, безликие; оставшиеся переживания – да, жалкие, тривиальные; зато они ничьи – и потому принадлежат лично и непосредственно автору.²⁰ Коль скоро концептуализм открыл исчерпаемость любого художественного языка, резерв художественности приходится, по Воденникову, искать в предельно немаркированных средствах. Поэзия должна стать тем самым ковбоем из анекдота, которого зовут Неуловимый Джо потому, что никто его не ловит, ибо он никому не нужен: ведь всякого, кого концептуализм ловит, он непременно поймает.

Дмитрию Воденникову (по причинам скорее внелитературным) повезло с вниманием критики; другие авторы постконцептуалистского лагеря похвастаться этим не могут. Между тем Воденников реализовал в своем развитии схему, предложенную ранее другим автором: в 1997 г., когда у Воденникова еще только складывался "Весь 1997", вышла первая и единственная книга стихов Дмитрия Соколова "Конверт". Пять циклов этой книги, выстроенной по чрезвычайно жесткой композиционной логике, но в то же время, что важно для нас, по хронологическому принципу, – такая же, как у Воденникова, хроника отказа.

¹⁹ Замечательна высокая степень отрефлексированности, осознанности этого вычитания: вот в цикле "Весь 1997" Воденников в открытую признается в любви к Елене Шварц, которую до этого без конца цитировал:

Еще мне нравятся стихи Елены Шварц
(одной китайской поэтессы),
они, наверно, на нее похожи
(хоть иногда, мне кажется, не очень).

Но и без них я тоже проживу.

– и после этого интертекстуальная связь с Шварц больше у него не встречается: фрагмент, оказывается, должен читаться как перформативное высказывание, акт прощания. Между прочим, здесь же присутствует и мотивация: стихи должны быть похожи на своего автора; Воденников не похож на Елену Шварц (для вящего распознавания Шварц названа – с отсылкой к некоторым ее текстам ориентальной окраски – "китайской поэтессой"); следовательно, Воденников не имеет морального права апеллировать к Шварц и ее поэзии; более того, Воденников еще и выражает сомнение в том, что стихи Шварц действительно похожи на ее самое, следовательно – в аутентичности ее поэзии.

²⁰ Далее можно было бы проследить, как на оставленном для себя из всего словаря крохотном пятачке, в чрезвычайно узком диапазоне эмоций (только тех, в действительном переживании коих автор готов расписаться) Воденников организует достаточно сложные структуры (например, ключевыми словами становятся у него слова самые стертые – и обрастают от стихотворения к стихотворению многоплановыми смысловыми обертонами: так это происходит, в частности, со словом "дело" – ср., в частности, цитированный выше фрагмент с фрагментом из самого начала той же книги:

А дело в том,
что с самого начала
и – обрати внимание – при мне
в тебе свершается такое злое дело,
единственное, может быть, большое,
и это дело – недоступно мне.

Но мне, какое дело мне, какое
мне дело – мне
какое дело мне?

Первый цикл, "Тринити", обнаруживает явное влияние воденниковского "Репейника": тот же бестиарий ("*вот вышел зайчик, вот змея, вот элевфант, // вот дуб зашелестел, синица, червячок...*"), в котором за каждой тварью брезжит проекция смутных, преимущественно эротических душевных движений лирического субъекта (то, что Илья Кукулин называет "фиктивными эротическими телами авторства"²¹), тот же ключевой образ куста, только полемически перевернутый²², – впрочем, Соколов значительно усложняет поэтику Воденникова, вводя дополнительные степени свободы: гораздо большую вариативность ритма, тонкую игру на обман рифменного ожидания, непредсказуемые отклонения от синтаксической нормы, своеобразные комментирующие повторы²³...

Следующий цикл²⁴, "Конверт Михаилу Айзенбергу", реализует переход от мифологической основы к психологически-бытовой (= от "Репейника" к "Трамваю" у Воденникова), однако на чисто житейский сюжетный пласт (свадьба, беременность и рождение сыновей у девушки-адресата, едва ли тождественной Михаилу Айзенбергу) накладывается линия, связанная с рефлексией по поводу собственного письма (и плоды этой рефлексии адресуются Айзенбергу как наиболее авторитетному для автора исследователю современной поэзии). Героиню автор называет "скобочка"²⁵, причем визуальный жест в первой части "цикла" – строка "*...скобочка ты), скобочка ты), скобочка ты)...*" – дает понять, что это открывающая скобка; открываемая этой скобкой иная реальность – реальность сугубо приватной жизни. Эта реальность, настаивает Соколов, исключительно богата и многообразна, даже необозрима: открывающее ее обращение "скобочка" повторяется в 60 строках текста 34 раза; возникающий эффект ретардации ценен для автора:

Вы моя муза, Дима, скобочка, вы моя муза, Дима, скобочка,
вы обучаете медленному и прямому...

– медленное (т.е. углубленное и подробное) и прямое высказывание по поводу частной жизни видится Соколову идеалом поэтического дискурса²⁶. Эта приватность не противостоит

²¹ Кукулин И. Указ.соч.

²² У Воденникова куст, по ветхозаветному образцу, отождествляется с богом – правда, сугубо языческим, богом плоти; горящий куст манящ и вместе с тем чудовищен, он грозит уничтожить лирического субъекта, но и противостоять ему невозможно. Соколов, напротив, предлагает самоотождествление с кустом:

– Смотрите, вот растительность. Инстинкт диктует и свистит, и подчиняться – иногда блаженство: я вливаюсь в эту нить и говорю, что не могу порваться никогда:
– Я куст рябиновый. Ты слышишь, господин мой, слышишь? Я кустарник – не горю, но бешеный.

– Всякие отношения, по Соколову, обратимы, релятивны, в том числе и отношения подчинения.

²³ Слово повторяется заключенным в скобки, как комментарий – например:

... маслиновая тень, несомая на длинных волнах (волнах). Какой большой, размыв огромный слой земли у побережья, вода (вода) выхватывает луч...

При полном отсутствии эмфазы этот прием прочитывается как указание на возможность другой оптики, которая пока видит в явлениях окружающего мира то же, что и первая, принимаемая по умолчанию авторская оптика, однако потенциально способна видеть иное: тождественность комментирующего слова комментируемому служит сигналом пока не реализованной нетождественности.

²⁴ Собственно, это уже не цикл, а многочастный текст: конструкция целого неуклонно усложняется по ходу книги от достаточно свободного сочетания пронизанных сквозными мотивами трех частей в "Тринити" до полной невычленимости, неспособности к автономному существованию фрагментов завершающего текста "Бесприданница и действующие лица".

²⁵ Хочется предположить, что родилась эта скобочка из тавтологического комментария в скобках, о котором шла речь в прим.23.

²⁶ Обращение "Дима" может быть отнесено к Воденникову, а может – и к самому автору, если учесть, что в следующем тексте книги, "Конверт себе самому", к автору обращается по имени другой, как бы не авторский го-

традиционной "норме поэтического" (поэзия как путь в бессмертие и т.п.), а выступает ее реализацией: недаром текст заканчивается воспроизведением известного оборота "величие замысла", восходящего к Ахматовой и Бродскому:

Так что, о боже, как много корней у меня в этой почве,
я не посмею сказать, будто смерти не нет,
я наконец-то величие замысла, скобочка,
приобретаю. Вот, предположим, конверт.

В то же время прямая декларация этой нормы осмысливается как этически невозможная: формула (поэтического) бессмертия вводится через двойное отрицание, а утверждение относительно "величия замысла" – через ретардирующее обращение, позволяющее лишний раз припасть к живительному источнику приватности.

В третьем тексте книги, "Конверт себе самому", прежде всего бросается в глаза основанная на опыте Льва Рубинштейна структура: стихотворные части (пять групп по три четверостишия) чередуются на равных правах с "пустыми" частями (ср. также тыняновские "эквиваленты текста") – вернее, не совсем пустыми: четыре части состоят из единственного слова "упоминание", а самая последняя, завершающая текст, – из слова "награждение"²⁷. Скобочка из предыдущего текста превращается здесь в другого адресата женского пола, обозначаемого словосочетанием "заметку пишу" ("*...ты слышишь, заметку пишу, это ты говорила...*" и др.), – прием, отсылающий к практике превращения в имена собственные произвольных слов и словосочетаний в близких к концептуализму текстах Александра Левина и Владимира Строчкова ("*Пришел Пройдемте Гражданин, // и был составлен произвол...*" и т.п.). На этом фоне реализуется вполне согласующийся с идеологией концептуализма лозунг из предыдущего текста – "*скобочка, главное – помнить, что ты говоришь не один*": три внутренние стихотворные части предоставляют слово другим голосам. Оказывается, однако, что голоса эти не могут быть ничем иным, кроме как проекцией авторского голоса: это подчеркивается, с одной стороны, фиктивностью источников говорения (субъектом первого монолога оказывается "двоеточие" – видимо, другая женщина; второй монолог – монолог ее любовника – дается внутри ее монолога; третий монолог идет от лица отца и сестры вместе, что, понятное дело, невозможно), с другой – воспроизведением в этих частях ряда характерных речевых и формальных особенностей авторского голоса. Одна из наиболее важных особенностей – плотная насыщенность текста отрицательными частицами:

Но уверен ли я, что не только ее не покинь
и из принципа ли интервью и не знаю другого,
ибо не обижайся, но всё абсолютно аминь,
не бывает ни нищих, ни грубых, и общество не нездорово...

Эта апофатичность высказывания о мире и о себе – попытка преодоления антиномии между предъявленной концептуализмом невозможностью личностного высказывания и ощущаемым авторами императивом такого высказывания: антиномии, лежащей в основе постконцептуализма.

Четвертый и пятый тексты книги, "Не свадьба, а женитьба" и "Бесприданница и действующие лица", усиливают антиконцептуалистский пафос тотальности собственного высказывания при видимом уходе автора в тень чужой речи (причем речи демонстративно обедненной, безобразной, с упрощенным – особенно по сравнению с обильными сдвигами в

лос. Если принять вторую интерпретацию (а следовало бы, вероятно, рассматривать обе как взаимодополняющие), то в этих строчках прочитывается мысль о собственной "человеческой", житейской ипостаси как источнике вдохновения ("музе") для собственной же творческой ипостаси.

²⁷ Ср. ремарки, завершающие циклы Воденникова "Весь 1998" и "Любовь бессмертная – любовь простая": соответственно "Все свободны" и "Все поднимаются".

предыдущих текстах – синтаксисом...). Пять главок "Не свадьбы, а женитьбы" озаглавлены обозначениями неких лиц: "Юля", "Отец", "Мать", "Сестра", "Свидетель", – но тексты построены так, что невозможно определить, являются ли эти лица субъектами речи или ее адресатами (в двух текстах присутствует зачаток диалога, но кому принадлежат реплики, также непонятно). Более того, текст завершается шестым разделом, "Список посвящений", в котором каждая главка задним числом еще раз переадресовывается (причем стихотворение "Отец" оказывается посвящено автором себе самому, а стихотворение "Мать" – "Александру Голубеву – редактору отдела информации "Общей газеты""). "Бесприданница и действующие лица" представляет собой монтаж разнородных (преимущественно прозаических) фрагментов, большинство из которых являются цитатами. Принцип, смысл соединения фрагментов понятен не сразу. Список действующих лиц давшей название тексту пьесы Островского, с опущенными именами, составляет пару со списком видных деятелей российского телевидения середины 90-х. К первому примыкает небольшая авторская реплика по поводу классической "Бесприданницы": "*Чем больше я взрослею, тем незаметнее для меня эта трагедия. <...> Если бы не выстрелил Карандышев, все закончилось бы даже лучше, чем началось*", – романтический порыв героини Островского к "красивой жизни" не встречает у лирического субъекта Соколова никакого сочувствия. Ко второму – авторское же двустишие:

Почему перечисленные не являются мудаками?
Потому что их путь в журналистику начался не стихами.

(Из текстов книги можно понять, что автор – начинающий журналист.) Следовательно, стихи – тот же никому не нужный романтический порыв? Впрочем, за репликой о "Бесприданнице" следует цитата из Островского: "*Робинзон: Хорошей ты школы, Вася, хорошей; серьезный из тебя негодник выйдет. Вожеватов: Да, ничего; я стороной слышал, одобряют*". Кажется, автор намекает на самоотождествление лирического субъекта с юным бизнесменом Вожеватовым (ср. в предыдущем тексте: "*Я сделаю блестящую карьеру*"), – однако реплика Робинзона, как помним из пьесы, окрашена горькой иронией, которой Вожеватов не улавливает... Заключительный стихотворный фрагмент (он же вынесен в начало книги в качестве автоэпиграфа) предлагает другое самоотождествление:

Будь аккуратнее, самовлюблённый дурак, со своею невестой.
Пускай никто таких, как ты, не любит.

– лирический субъект принимает сторону Карандышева (за вычетом, как видно из предыдущего, его последнего шага – выстрела, который также понимается как бессмысленный романтический порыв), – и далее следует своеобразное заклинание на житейскую удачу:

Нет у меня телевизора и телефона, но скоро будет;
Нет у меня компьютера и автомобиля, но скоро будет;
Нет у меня счастливой семьи, но скоро будет;
Нет у меня сборника стихов, но скоро будет;
Нет у меня чего-то ещё, но скоро будет;
Всё умею, всё имею, никогда не онемею.

Но самый главный ключ к пониманию текста и всей книги – завершающая "Бесприданницу..." цитата из статьи Михаила Кузмина: "У Диккенса мистер Потснап возмущался, что современная ему литература, музыка, скульптура не отображают его жизни. А жизнь этого джентльмена заключалась в том, что он вставал, брился, шел в Сити, возвращался домой, обедал и ложился спать из года в год". Эта цитата в комплексе со стихотворным фрагментом приобретает значение, прямо противоположное мысли Кузмина: мистер Потснап прав, именно эту – а какую же еще? – жизнь должна отражать поэзия. Ведь именно в недрах этой

жизни – сугубо обыденной и тривиальной, – а вовсе не в бесплодных романтических порывах, не в традиционно понимаемом "поэтическом" коренится человеческая (и, следовательно, художественная) индивидуальность. Для такого манифеста Соколов находит вполне адекватную форму, пользуясь словами либо стертыми, либо заемными.

Можно было бы проследить, как освоение концептуалистского опыта – как на уровне приемов, так и, прежде всего, на уровне проблематики, – аналогичным образом приводит к постконцептуализму других авторов, "стартовавших" из других исходных точек (отталкивавшегося от экспериментов по сведению воедино мандельштамовской и пастернаковской традиций Алексея Денисова, начинавшую в русле петербургского андеграундного модернизма Дарью Суховай, дебютировавшего малой прозой в духе магического реализма и верлибрами "классической" линии Бурич–Куприянов–Метс Кирилла Медведева...); кстати уж, относится это и к прозе, где наиболее выразительная в этом смысле фигура – Максим Скворцов (как и Воденников с Соколовым, начинавший некогда с нового мифотворчества – правда, изначально несколько травестирированного). Однако общая логика такой эволюции, думается, уже понятна. Поэтому не лишне будет коротко остановиться на вариантах постконцептуалистской художественной стратегии, из которых вариант Воденникова-Соколова – может быть, самый последовательный и принципиальный, но и чреватый быстрым исчерпанием. Как помним, содержательная доминанта постконцептуализма: прямое лирическое высказывание производится на фоне признания невозможности такого высказывания.

Развернутые монологи Медведева также тяготеют к безобразности, использованию стертого языка, банализации мыслей и переживаний. Но взамен разорванности, фрагментарности или монтажности текста у Медведева возникает повышенная связность, повторы и нагнетания вплоть до кружения на месте, затаенность каждого текста и избыточная акцентированность каждой мысли, недвусмысленно свидетельствующие о тотальной неуверенности лирического субъекта:

я с ужасом понял
что никого не могу утешить;
есть люди которые могут утешить меня;
один-два человека
не имеющие отношения к литературе;
а я не могу никого утешить
еще я почему-то не умею
описывать физическую боль
как именно болит у тебя голова –
спрашивает мама
опиши свою боль
говорит она
ты же
литератор
а я не могу
описать собственную физическую боль
и значит тем более не могу описать
чужую боль и не могу
никого утешить
об этом еще георгий иванов писал
о том что литераторы больше не могут никого утешить...

– текст сильно проигрывает при частичном цитировании: ясно, что это топтание на месте с периодическими выходами за пределы уже утоптанной тематической и эмоциональной площадки – то осторожно-робкими, то судорожно-внезапными, скачком, – обладает кумулятивным эффектом; однако конструктивный принцип, думается, и по одной цитате очевиден.

Впрочем, можно привести и вторую, где очень выразительно навязчивое использование лирическим субъектом вводных конструкций с разными модальными оттенками, приобретающее характер своеобразного заклинания принадлежности речи субъекту:

мне кажется
что никаким абстрактным возможностям
люди уже не доверяют
(возможностям
памяти
например
и некоторым другим
возможностям)
у меня такое впечатление что
многие придерживаются
такого мнения что
каждый этап жизни
должен быть подробно задокументирован
мне все это
кажется странным
и довольно зловещим
я думаю
что это зловещий симптом
мне кажется
что это такая
особая форма потребительства...

Поэзия Данилы Давыдова отличается, в рамках постконцептуалистской группы, высокой экспрессивностью и протестной нотой анархистского плана²⁸, что отчасти объясняется субкультурными, прежде всего – роковыми корнями²⁹:

никогда никому не буду звонить
никогда ни с кем не буду говорить
никогда не буду собою быть
ах любезный читатель это только слова
чем только не полнится моя голова
опустошу её наполовину едва-едва
и снова слова и слова и слова

Приговский мотив сказывается у Давыдова демонстративно бедной и неточной, часто тавтологической рифмой, демонстративно нелепым, гиперболизированным резонерством, вымыслом смысловой определенности к концу стихотворения. Давыдов охотно цитирует, при-

²⁸ Вячеслав Курицын видит обратное: "Литература Давыдова вообще кажется, как бы это загнуть, умозрительной, конспективной, проективной: будто не совсем тексты, а их схемы, макеты, действующие в натуральную величину. Мне в них не хватает жаркости переживания и яркости мира" (<http://guelman.ru/slava/writers/dav.htm>). Впрочем, применительно к прозе Давыдова, значительная часть коей имеет жанровой основой послеборхесовскую туманную притчу, это наблюдение имеет смысл.

²⁹ "Возвратное" влияние русской рок-поэзии конца 70-х – начала 90-х (в лучших своих проявлениях – Борис Гребенщиков, Илья Кормильцев, Виктор Цой, Яна Дягилева, Егор Летов, Дмитрий Озерский... – основательно замешанной на поэзии "Серебряного века", западной классической поэзии вплоть до первой половины XX века, а подчас и на открытиях русской неподцензурной литературы 50-80-х) на младшее поэтическое поколение 90-х требует особого исследования: наряду с очевидными аспектами – предметно-тематическим, образным – у этого влияния есть и более подспудные, в частности – ритмо-мелодический. Однако у ключевых для данной темы авторов – Олега Пашенко, Ильи Сирена, Ильи Кукулина, Ирины Шостаковской – постконцептуалистская проблематика и техника возникают скорее эпизодически, на периферии творческой стратегии.

чем – практически что угодно, как правило вступая при этом в немедленную полемику с цитируемым текстом и прилагаемыми коннотациями ("какое сделал дурное дело // такое сделал дурное дело // думал долго смотрел по сторонам..."; "пока не требуют поэта // но вот вот уже и потребовали // сказали чтобы садили рядом // чтобы чувствовал себя как дома..."), – однако хорошо заметно, как эта полемика возникает из *проживания* цитируемого, примеривания на себя. Уравнивание в больших стихотворениях и циклах³⁰ всех и всяческих типов речи, с релятивизацией их ценностного, иерархического соотношения, Давыдов определенно практикует вслед Рубинштейну, однако стержнем, на который нанизывается весь имеющийся дискурсивный ассортимент, остается лирический субъект – а потому равенство получается совсем другим. На редкость выразителен в этом отношении маленький цикл "Конструкт"; в первой части –

Оказалось, системная ошибка.
Не знаю, кому претензии предъявлять.
Как в том анекдоте, могу копать,
могу не копать. Бродский срифмовал бы: "шибко",
либо – "Шипка" (последнее см.: т. 3, стр. 213,
однако ж – не в именительном, но в родительном падеже).
Ах, я устал, я устал уже,
устал словесности сопротивляться.

Винник вот говорит: нонконформизм,
а что он такое есть,
этот нонконформизм, с чем его можно есть
и как запихивать в жизнь,
в первую очередь – жизнь животных, от
млекопитающих к беспозвоночным,
и вниз, к одноклеточным (вспомним "Ламарка"). Ночно
и денно лишь компьютер со мной живет.

– занимающий БОльшую часть текста длинный и вполне алогичный пассаж о невозможности, крайней затруднительности индивидуального высказывания (отправной точкой, между прочим, служит приравнение поэзии Бродского и анекдота в качестве тяготеющих над автором репрессивных сил "словесности" – нормальный концептуалистский жест) возникает из ничего и уходит в песок, в никуда³¹, оказываясь, собственно говоря, гигантской ретардирующей прокладкой между двумя первыми строками – экспозицией (компьютерный сбой, с которым автор не в состоянии справиться) – и финальными строчкой с хвостиком, поясняющими, что "умерший", вырубившийся компьютер был единственным "живым существом", близким автору. Зато третья часть –

10.00 – позвонить в милицию по поводу паспорта.
14.00 – зайти к Орлицкому в РГГУ.
16.00 – стрелка с Натальей.
18.00 – стрелка с Кукулиным.
18.15 – стрелка с Ощепковым.
18.30 – Эссе-клуб, можно прийти к семи,

³⁰ Вообще большинству авторов постконцептуалистского толка свойственно тяготение к циклизации и/или к "слегка укрупненной" (условно говоря, от 40 строк, что для не поддерживаемого метрической инерцией текста уже довольно много) форме, зачастую довольно сложной по композиции. Затрудняюсь покамест как-то интерпретировать эту тенденцию.

³¹ Вернее, конечно, – в ссылку на Мандельштама, намекающую, надо понимать, на готовность стать на одну ступень с компьютером как некой низшей тварью.

раньше всё равно не начнется.

– надо понимать, произвольная страничка из записной книжки. Этот тип текста, который у, скажем так, непосредственных предшественников концептуализма (Яна Сатуновского или, особенно, более ориентированного на письменные источники Михаила Нилина³²) выступал бы носителем самородной эстетической ценности, извлекаемой из речи, а у Рубинштейна – балансировал бы, толкаясь с другими типами, на грани жизни и смерти языка, у Давыдова представляет собой абсолютно черное тело: ясно, что для автора все упомянутые лица и организации, все запланированные ситуации нечто означают, нагружены каким-то (в т.ч. эмоциональным) содержанием, однако читателю эти значения принципиально недоступны. Таким образом, Давыдов констатирует, что само по себе ни происхождение текста из сугубо частных источников, ни его явное прорастание из культурной и литературной традиции не обеспечивает художественного, эмоционального, интеллектуального качества, между тем как лирический субъект может реализовываться на любом речевом субстрате³³.

Данный прием – назовем его "зоны непрозрачного смысла" – чрезвычайно характерен для почти всех авторов-постконцептуалистов³⁴. Особенно часто материалом для него служат личные имена. К примеру, у Дмитрия Воденникова в заглавном стихотворении цикла "Трамвай", в довольно патетическом месте, где лирический субъект вместе с трамваем, в котором он едет, отрывается от земли и взмывает в небеса, появляется строчка: "*С ВДНХ помашет мне Масловский*". Ясно, что стихотворение вовсе не ориентировано исключительно или в первую очередь на читателей, знающих, что научный сотрудник Музея Цветаевой Валентин Масловский в самом деле живет недалеко от станции метро "ВДНХ": для имплицитного читателя этого воденниковского текста "Масловский" – это имярек, не требующий опознания³⁵.

³² Который, конечно, в реальном времени вошел в литературу позднее Пригова и Рубинштейна, но типологически встроился как недостававшее звено в ряд Сатуновский–Соковнин–Некрасов–(Сухотин?).

³³ И в этом смысле характерно ответное, по сути дела, стихотворение еще одного автора-постконцептуалиста, Елены Костылевой – тоже страничка из записной книжки:

“сходить к ортопеду”
“позвонить Бонифацию”
“забрать деньги”
“получить справку о несудимости”
на следующей странице:
“находить успокоение в форме его ноздрей”

– тривиальность бытовых задач и вычурность, претенциозность заметки на память о (любовном?) переживании контрастны, но приравнены друг к другу общим контекстом, обнажая равную неспособность отразить подразумеваемую, оставшуюся за кадром подлинность лирического субъекта.

³⁴ Полагаю даже, что по его наличию можно определять возникновение постконцептуалистских тенденций у авторов более старших поколений. Мне довелось впервые обсуждать проблему "зон непрозрачного смысла", отталкиваясь от книги Михаила Гаспарова "Записи и выписки" и поэмы Михаила Сухотина "Стихи о первой чеченской кампании" (Кузьмин Д. Еще раз – к коллизии "Колкер vs. Гаспаров". // Литературный дневник. <http://www.vavilon.ru/diary/000921.html>), – и по поводу Гаспарова, конечно, говорить сложно, поскольку в художественной прозе постконцептуалистская реакция на концептуализм вообще значительно ослаблена мощной подпиткой со стороны non-fiction, а вот Сухотин, некогда примыкавший к концептуализму, в самом деле обнаруживает в текстах последних лет явный дрейф в сторону постконцептуализма (до известной степени можно говорить и о том, что эволюцию от концептуализма к постконцептуализму проделал в конце 90-х Тимур Кибиров, однако его лирика последнего времени для постконцептуалистской парадигмы представляется маргинальной).

³⁵ И тем этот прием отличается от широко встречающегося у многих авторов предыдущих поколений названия имен, знание которых необходимо для полноценного понимания текста, – прежде всего, имен товарищей по цеху: "*Или нас Сабуров выдумал...*" (М.Айзенберг), "*Да, Гера тун*" (И.Ахметьев – о Г.Лукомникове) и т.д. и т.п., особенно часто, конечно, у Всеволода Некрасова; имплицитному читателю вменено в обязанность знакомство с определенным кругом авторов и литературной ситуацией. В поэзии постконцептуализма такой прием также может встречаться (см. хотя бы уже проанализированное название цикла Дмитрия Соколова "Конверт Михаилу Айзенбергу"), но не является типичным. Отметим здесь же, что личные имена могут появляться в поэтическом тексте и по другим причинам – например, чисто звуковым (часто, хотя и совершенно в различных обстоятельствах, у Михаила Нилина и Ярослава Могутина).

Общая функция зон непрозрачного смысла, отсылающих к приватному пространству автора, – верификация эмоциональной и психологической подлинности текста одновременно с указанием на невозможность для читателя полностью проникнуть во внутренний мир лирического субъекта, поскольку индивидуальный опыт последнего может быть выражен и воспринят, но не может быть прожит другим заново. Можно объяснить, хотя бы и в стихах, какую именно роль играет в жизни автора живущий в районе ВДНХ Масловский и с какими эмоционально-психологическими нюансами связано получение от него приветствия в форме жеста, – но это не имеет смысла: в психологически достоверной внутренней реальности субъекта все это происходит на периферии сознания и не рефлексивируется; можно вовсе опустить Масловского вместе с его ВДНХ как незначительную подробность – но тогда, по мысли прибегающих к такому приему авторов, утратится подлинность передачи внутреннего состояния.

Вернемся к началу. Речь шла о том, что под "стилем эпохи" если что и понимать, то способ письма, "в наиболее концентрированном виде выражающий уникальность эпохи, культурной и литературной ситуации, современный *par excellence*". Тот круг проблем, с которым работают поэты-постконцептуалисты, и тот арсенал средств, который они при этом используют, дает, как представляется, основания говорить о **постконцептуалистском каноне** в русской поэзии рубежа XX-XXI веков. Какие косвенные признаки могут укрепить нас в этом предположении?

Авторы-постконцептуалисты не слишком многочисленны: кроме уже упомянутых (Воденников, Соколов, Медведев, Давыдов, Денисов, Суховей, Скворцов, Костылева), можно, не без оговорок, назвать еще Софью Купряшину, Ивана Марковского... Но это лишь те, для кого вышеописанная проблематика является ядром творческой стратегии. Между тем постконцептуалистские веяния – внимание к этой проблематике, более или менее последовательное обращение к сопряженным с нею приемам, – втягивают в свою орбиту многих и многих авторов, в целом работающих в других эстетических парадигмах, в том числе – почти всех ведущих поэтов младшего поколения: Станислава Львовского, Полину Барскову, Марию Степанову, Кирилла Решетникова, Александра Анашевича и др.; здесь же надо назвать и Веру Павлову, формально принадлежащую к предыдущему литературному поколению, но и временем дебюта, и (впрочем, это вещи взаимосвязанные) основной художественной проблематикой близкую к более молодым авторам.

Далее. Постконцептуализм актуализирует ряд имен недавнего поэтического прошлого, воспринимавшихся как периферийные: рискну спрогнозировать, что фигуры Сергея Кулле и Василия Филиппова, например, в ближайшее время переместятся, в связи с этим, в первый ряд пантеона русской неподцензурной литературы 60-80-х³⁶. Более того: постконцептуализм способен отбрасывать – и, полагаю, этот эффект в дальнейшем может значительно усиливаться – ретроспективный отсвет на концептуализм. Не секрет, что и у Рубинштейна, и у раннего Кибирова, и даже у раннего Пригова может быть вычленен значительный лирический пласт (вспомним хотя бы бессмертное: *"И уселась у окошка, // У прозрачного стекла, // Словно две мужские кошки, // Чтобы жизнь внизу текла."*), – однако этот пласт при чтении конкретных текстов сквозь призму концептуалистской парадигмы выносится за скобки или, во всяком случае, на периферию восприятия³⁷. Постконцептуалистская парадигма, при до-

³⁶ Вообще постконцептуализм тесно связан не только с концептуализмом в узком смысле слова (Пригов–Рубинштейн–Сорокин–Бартов...), но и с некоторыми другими течениями русской неподцензурной поэзии 50-90-х, прежде всего – с "предконцептуалистской" поэзией лианозовского круга (к которой, и прежде всего к Вс. Некрасову, также порой применяют термин "концептуализм", и это вносит путаницу; из имеющихся в готовом виде "-измов" более всего, вероятно, подошел бы конкретизм), с подступавшей к преодолению концептуализма Ниной Искренко, с поздними стихами Евгения Харитонов... Проследивать подобные взаимосвязи можно, но, по-хорошему говоря, этому должно было бы предшествовать появление общего историко-литературного обзора по русской поэзии 2-й половины XX века.

³⁷ Об этом же пишет Михаил Айзенберг, подчеркивая, что, с одной стороны, "вещи концептуалистов очень зависимы от контекста, и вне его могут быть поняты совершенно неверно," а с другой стороны, "художественные

статочном ее распространении, может "реабилитировать", вернуть полное гражданство лирике Пригова и Ко.

И еще один очень важный аспект. Среди актуальных сегодня поэтических стратегий только постконцептуализм основывается на достаточно резком *переломе* по отношению к непосредственно предшествующему явлению – все остальные (в т.ч., сознаюсь, самая близкая и субъективно интересная лично мне группа авторов – Львовский, Сергей Тимофеев и др., – создающая русский аналог objective school) более или менее успешно развивают и наследуют. А новый канон (если он в самом деле новый) и должен возникать в преодолении старого.