

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

[Доклад на семинаре “Поэзия в начале XXI века” в рамках Фестиваля актуальной поэзии “СLOWWWO”. Калининград, 24—27 августа 2007 г.] // РЕЦ (интернет-журнал). 2008. № 48. <http://polutona.ru/rets/rets48.pdf>

Докладчик: Дмитрий Кузьмин, кандидат филологических наук, главный редактор журнала поэзии «Воздух», лауреат Премии Андрея Белого «За заслуги перед литературой»

Основу доклада составляет общий обзор наиболее значимых художественных тенденций, проявляющих себя в новейшей русской поэзии. Прослеживаются их корни в поэзии 1980-90-х гг. (в некоторых случаях и более ранние, вплоть до начала XX века), дается краткая характеристика основных авторов, приводятся и комментируются наиболее показательные цитаты. Отдельно рассматриваются альтернативные принципы структурирования литературного пространства – региональный и гендерный: дается характеристика наиболее заметных региональных русских поэтических школ как в России, так и за ее пределами, обсуждается возможность выделения в общем массиве современного русского стиха особой женской поэзии и ряд авторов, с чьим творчеством такая возможность связана. В заключение доклада формулируются принципы формирования литературного поколения как своеобразного художественного единства нового типа и дается беглый набросок эстетического облика новейшего поколения русской поэзии.

Дмитрий Кузьмин
Русская поэзия в начале XXI века

Этот беглый очерк современной русской поэзии появился на свет благодаря московскому корреспонденту испанской газеты "Эль Паис" Родриго Фернандесу, в середине 2005 года приславшему мне письмо следующего содержания: "Я готовлю сейчас большой материал о русской литературе, и мне остается написать только небольшую статью о русской поэзии. В этой связи я обращаюсь к Вам за помощью и прошу Вас ответить на два вопроса: 1. Какие течения существуют сейчас в русской поэзии; 2. Назовите десять (15-20) самых значительных пишущих сейчас поэтов и буквально в одной-двух фразах охарактеризуйте их творчество. Ваши ответы будут использованы в материале, естественно, со ссылкой на Вас". После первого изумления мне подумалось, что при всей экстравагантности постановки вопроса в нем есть большая доля правды: в самом деле, картина современной русской поэзии настолько пестра и разнообразна, что требует уже какого-то общего плана.

Разумеется, в ситуации, когда систематическая история русской поэзии не написана за последние сто лет, системное описание поэтического сегодня выглядит авантюрой. Однако на эмпирическом уровне понятно, что – несмотря на присутствие ряда ярких поэтических индивидуальностей, от Баратынского и раннего Тютчева до Катенина и Полежаева, в пушкинскую эпоху или значительное расхождение между поэтами академического направления и авторами некрасовской школы в 1870-80-е гг. – русская поэзия XIX века представляла собой единый монолитный ствол, который с наступлением эпохи модернизма подвергся интенсивному ветвлению: легко увидеть, как в начале XX века разброс индивидуальных и групповых эстетических ориентиров возрастает буквально с каждым годом. Этот процесс, в той или иной мере аналогичный тому, что происходило в это же время во всех значительных западных поэтических традициях, был в России искусственно пресечен сталинским тоталитаризмом, однако со смягчением советского режима в середине 1950-х гг. возобновился с новой силой – правда, по большей части в неподцензурной литературе, поскольку официальные советские литературные институты продолжали выдерживать принцип усреднения, отсекая любые попытки выйти за пределы концептуально неотчетливого, но эмпирически внятного весьма неширокого диапазона приемлемости; напротив, пространство неподцензурной литературы, формируясь по кружковому принципу, было, можно сказать, обречено на эстетическую и мировоззренческую многоукладность. А если учесть, что – в условиях цензурных ограничений на распространение текстов и информации о них – и каждый

отдельный кружок, в свою очередь, отчасти основывался на вкусовых и идейных схождениях своих участников, а отчасти на привходящих житейских обстоятельствах, сводивших вместе довольно далеких по поэтике авторов (самые ранние объединения неподцензурных авторов новой эпохи – московская «группа Черткова» и ленинградская «филологическая школа» – представляют в этом отношении весьма выразительные примеры), то не приходится удивляться тому, что к концу 1980-х гг., когда цензурные запреты рухнули и произведения авторов, прежде публиковавшихся только в самиздате, стали появляться в открытой печати, дерево русской поэзии образовало исключительно плотную и переплетенную крону.

Анализ и даже первоначальное описание этой кроны затруднялись несколькими обстоятельствами. Во-первых, как неоднократно указывал литературовед и критик Илья Кукулин, внесший, пожалуй, наиболее весомый (наряду с Михаилом Айзенбергом и Владиславом Кулаковым) вклад в осмысление ряда значительных фрагментов современной поэтической действительности, критика и литературоведение советской выучки, выработавшиеся в ходе работы на узком пятачке дозволенных в пространстве официальной литературы поэтических практик, не обладают рефлексивным инструментарием, пригодным для качественно иного материала, – и по сей день неизменно терпят конфуз, пытаясь уложить самые разнородные явления в прокрустово ложе ложноклассической (понимание советской культуры как реставрации классицизма широко распространено в современной эстетической мысли) нормативной поэтики. В то же время в пространстве неподцензурной литературы, по разным причинам, собственный критический цех не сложился. Во-вторых, в нормальной литературной ситуации основательным подспорьем для описания диапазона и соотношения поэтик служит история и социология литературы – прежде всего, описание действующих литературных институций, чьи декларации, а затем и практические действия так или иначе соответствуют реалиям литературного процесса: у каждого более или менее значительного течения в литературе есть свои институции – издательства, журналы, фестивали, премии и т.п., а каждая литературная институция, в свою очередь, выражает какую-то эстетическую тенденцию (и уже поверх такой дифференциации делаются попытки выстроить единое пространство: собираются антологии, в которых представлены разные направления поэзии, и т.д.). От этой схемы кардинально отличалась как ружковая структура неподцензурного литературного пространства 1950-80-х гг., так и советская литературная система, в которой иметь собственную художественную индивидуальность никому (или почти никому) не позволялось. В позднейший период положение усугубилось. Основные постсоветские литературные институции – прежде всего, «толстые журналы» ("Знамя", "Новый мир", "Октябрь" и т.д.) – по-прежнему не имеют никакой отчетливой эстетической позиции, в различной мере размывая круг своих авторов, прямо или косвенно наследующих советской усредненной поэтике, добавлением поэтов неподцензурного генезиса (в этом смысле характерно, что состав авторов этих изданий во многом один и тот же). Но и издательские, премиальные, фестивальские проекты в области поэзии, возникшие в постсоветское время и так или иначе наследующие неподцензурной традиции, по большей части уклоняются от эстетической определенности, видя своей задачей противостояние "толстым журналам" по всему фронту – как это было раньше, когда поэты самиздата были более или менее едины в своем противостоянии с официальной советской поэзией. В результате в современной русской поэзии есть, конечно, группы авторов с родственной поэтикой, но эти группы, как правило, никак не оформлены, ничем не скреплены, не выдвинули никакого манифеста, и для самих поэтов их родственность друг другу подчас совершенно неочевидна.

Все это сильно осложняет задачу исследователя. Видимо, неслучайно то, что две наиболее масштабные попытки классификации новейших русских авторов, сочетающие (в разных пропорциях) апелляцию к исторически сложившимся группам и институциям с априорным введением набора эстетических дихотомий, – четырехэлементная схема Владислава Лёна и менее жесткая и более разветвленная классификация Михаила Эпштейна, – при всей привлекательности отдельных идей и решений не были в целом восприняты профессиональным сообществом, поскольку ни большие классы Лёна, ни дробные группы Эпштейна не схватывают размытость, неопределенность самого материала. К тому же ни Лён, ни Эпштейн не работали с материалом последних 15 лет. Уместно назвать еще обзор «Двадцать лет новейшей русской поэзии», написанный в 1979

г. Виктором Кривулиным (под псевдонимом Александр Каломиров), – многие его положения до сих пор сохраняют историческую и методологическую ценность.

В отличие от моих старших коллег, я попытался ограничиться эмпирическим описанием положения дел, минимизировав собственные концептуализации. При этом в центре моего внимания были не наиболее яркие авторы и не наиболее авторитетные институции, а основные проблемы и тенденции современной русской поэзии. В силу такого подхода творчество ряда замечательных авторов оказалось затронуто в обзоре лишь по касательной, а для кого-то не нашлось места вовсе, – можно сказать, что из двух вопросов Родриго Фернандеса я отвечаю скорее на первый, чем на второй. Это не случайно. Понимая поэзию как познавательную деятельность, производство новых смыслов, я нахожу возможным определить со значительной точностью и без существенных отсрочек, имеется ли необходимое приращение смысла в творчестве данного автора, но вот оперативно выяснить размер и вес этого приращения кажется мне невозможным, поскольку величины эти – не абсолютные, а относительные и выявляются со временем благодаря более или менее широкому и глубокому воздействию авторских художественных открытий на последующее развитие литературы и культуры. Количество же авторов, так или иначе вносящих сегодня положительный вклад в русскую поэзию, многократно, на мой взгляд, превышает заданное Родриго Фернандесом число. Чтобы оценить это количество, приведу следующие цифры. Составленный под наблюдением Евгения Бунимовича список московских поэтов, ежегодно опрашиваемых в ходе присуждения литературной премии «Московский счет», насчитывает около 250 авторов. В состав антологии «Стихи в Петербурге. 21 век», подготовленной Людмилой Зубовой и Вячеславом Курицыным, вошло 70 авторов. Антологии «Нестолычная литература: Поэзия и проза регионов России» и «Освобожденный Улисс: Современная русская поэзия за пределами России» были составлены мною и включают соответственно около 150 (с явным численным перевесом поэтов над прозаиками) и около 250 имен. В сумме речь идет, таким образом, о 600–700 поэтах, за которыми признаётся собственное место на литературной карте современной России, – для уяснения первоначальных очертаний этой карты такое количество точек принципиально избыточно.

Исходный текст моего обзора был, в самом деле, отправлен Родриго Фернандесу и, в совершенно конспективном виде, использован им в статье. В дальнейшем мне довелось прочесть этот текст в виде лекции в рамках семинара для молодых писателей Казахстана алма-атинского образовательного фонда «Мусагет» (директор О.Маркова), на филологических факультетах РГГУ (семинар Д.Бака), МГУ (спецсеминар А.Андреевой), Нижегородского университета (семинар Е.Прощина) и др., – всем коллегам, благодаря кому это стало возможным, я искренне признателен. Каждый раз текст обрастал новыми уточнениями, дополнениями, цитатами. В то же время не стояла на месте и сама русская поэзия: на авансцену литературного процесса выходили новые имена, новые издания, не меняя, быть может, общих очертаний картины, однако заметно, в ряде случаев, сдвигая соотношение деталей. Поэтому после полутора лет работы над текстом я счел необходимым зафиксировать его по состоянию на начало 2007 года.

В первой половине 1990-х наиболее заметными тенденциями в русской поэзии считались концептуалисты и метареалисты (метаметафористы). В центре внимания первых находилась проблема тотальной несвободы человеческого высказывания, его неизбежной неподлинности, неаутентичности, предопределенности набором дискурсивных практик. В тогдашней культурной ситуации складывалось впечатление, что художественное высказывание концептуалистов заострено прежде всего против советского дискурса:

Выходит слесарь в зимний двор
Глядит: а двор уже весенний
Вот так же как и он теперь —
Был школьник, а теперь он — слесарь

А дальше больше — дальше смерть
А перед тем — преклонный возраст
А перед тем, а перед тем

А перед тем — как есть он, слесарь

Дмитрий Александрович Пригов

Экзистенциальная проблематика сталкивается в этом стихотворении с советским вульгарным социологизмом, определяющим любого человека в первую очередь по его социальной принадлежности и роду занятий, – конечно, уже к 1970-м гг., когда начиналась творческая деятельность Пригова, этот принцип выглядел совершенной архаикой. Со временем, однако, стало очевидно, что в этом и подобных текстах Пригова и других концептуалистов ревизии и дискредитации подвергается любой дискурс, а не только заведомо нежизнеспособный: точно так же, как смешно и глупо быть слесарем (преимущественно слесарем, слесарем по основному определению и самоопределению) перед лицом универсалий человеческого бытия, – так же нелепа и неуместна сама экзистенциальная проблематика, вопросы течения времени, жизни и смерти в приложении к человеку, редуцированному до своей социальной роли и профессиональной принадлежности.

Социокультурная критика, предьявленная концептуализмом, была очень сильна и влиятельна, но к концу 1990-х исчерпала себя. Из пяти центральных фигур этого течения двое – Андрей Монастырский (р.1949) и Лев Рубинштейн (р.1947) – полностью ушли из поэзии (первый – в радикальные художественные практики, акционизм, второй – в эссеистику), двое – Тимур Кибиров (р.1955) и Михаил Сухотин (р.1957) – довольно резко поменяли поэтические ориентиры и обратились к очень личной, несколько болезненной лирике, и только Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) до конца своих дней продолжал работать в рамках концептуалистской парадигмы, все больше сосредотачиваясь на критике слова и высказывания как таковых, независимо от их социокультурной и дискурсивной принадлежности. Новых адептов концептуализм тоже не приобрел, хотя отдельные тексты и циклы таких авторов, как Мирослав Немиров (р.1965) или Валерий Нугатов (р.1972), напрямую связаны с концептуалистской проблематикой.

Хронологическим и логическим предшественником концептуализма был русский конкретизм, сосредоточенный также на проблеме речи, но еще видящий в ней источник смысла и эстетического переживания, которые поэту нужно только выделить и огласить:

речь
как она есть

иначе говоря

речь
чего она хочет

– сформулировал свое понимание задач поэзии патриарх этого течения Всеволод Некрасов (1934–2009), работающий в литературе вот уже полвека. Для самого Некрасова основным ресурсом самородной поэтичности выступает прежде всего внутренняя речь:

Веточка
Ты чего
Чего вы веточки это

А
Водички

– внутренний монолог человека, глядящего на посаженные им в горшок с землей или в емкость с водой ветки, оказывается целиком пронизан непредумышленными паронимическими и аллитерационными связями. Некрасов продолжает работать и сегодня, а вместе с ним – несколько его талантливых последователей: Иван Ахметьев (р.1950), Михаил Нилин (р.1954), Борис Кочейшвили

(р.1940), – делающих акцент на иных речевых пластах: так, у Нилина, часто обращающегося к found poetry, можно найти следующее показательное стихотворение:

[СЛЁЗЫ]

Юлии Бедеровой

"Филармоническое лицо
концертного сезона
размыто".

– фраза из обзора музыкального критика Ю.Бедеровой перемещена Нилиным в поэтический контекст (произведена разбивка на строки, добавлено название – в квадратных скобках, как конъектура, т.е. нечто домысленное публикатором, в научной литературе), благодаря чему в ней обнаруживается лирический потенциал.

На рубеже 1990-2000-х гг. несколько молодых поэтов выступили продолжателями конкретистов и концептуалистов, сформировав течение, названное в критике постконцептуализмом и на короткое время ставшее очень влиятельным. Постконцептуализм попытался повернуть орудия концептуализма в другую сторону, использовать его методы для конструирования лирического высказывания: основной вопрос постконцептуализма – "как можно осуществить аутентичное лирическое высказывание после того, как концептуализм показал, что такое высказывание невозможно?" Преодолеть осуществленную Приговым критику дискурса постконцептуалисты пытались несколькими способами. В некоторых текстах Дмитрия Воденникова (р.1968) и Кирилла Медведева (р.1975) ключ к аутентичности лирического высказывания полагался в предельной стертости, немаркированности языка и образного ряда, поскольку лишь совершенно ничьё может быть присвоено:

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?

Дмитрий Воденников

– это лишь фрагмент достаточно протяженного стихотворения, по ходу которого еще усиливается диалектическое противоречие минимизации выразительных средств и нагнетания эмоциональной напряженности. Другим принципиальным приемом постконцептуалистов стали так называемые "зоны непрозрачного смысла":

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,
раньше всё равно не начнется.

Напротив, Аркадий Драгомощенко принадлежит к авторам, для которых (подробнее об этом будет сказано ниже) иноязычная поэтическая традиция оказалась важнее своей: его поэзия находится в живом диалоге с американской language school:

время иного, словно лучи растения; расходится по краям соли,
и слепа нефть к пальцам, и не остается иного,
кроме фаюмской нити в падении; сна заглазного,
в котором ресница скола растит кристалл совпадения,
когда слово грифельного остатка
лишается в отслоении отточенной патины.

Чуть особняком стояло среди метареалистов творчество Еременко, часто снимавшего метареалистический пафос ироническим разрешением:

В кустах раздвинут соловей.
Над ними вертится звезда.
В болоте стиснута вода,
как трансформатор силовой.

Летит луна над головой,
на пустыре горит прожектор
и ограничивает сектор,
откуда подан угловой.

К 2000 году Александр Еременко и Иван Жданов практически замолчали, редко выступает с новыми стихами и Алексей Парщиков. Правда, Ерёмин, Драгомощенко и Аристов продолжают плодотворно работать, но уже не оказываются в центре внимания критики и читателей: метареалистическая поэзия слишком сложна для восприятия и, что еще более важно, слишком опосредованным образом привязана к сегодняшнему дню. Правда, альманах "Комментарии", выпускаемый с 1992 года единомышленником метареалистов прозаиком Александром Давыдовым, обеспечивает этому поэтическому течению кое-какой приток новых сил, а в самое последнее время новые попытки собрать воедино как поэтов метареалистического направления, так и соотносимых с ними прозаиков (тяготеющих к широко понимаемому магическому реализму) были предприняты Сергеем Соловьевым (р.1959) в рамках ежегодника "Фигуры речи" и Вадимом Месяцем (р.1964) в рамках книжной серии "Новый Гулливер". Однако среди новых авторов, выступивших с книгами стихов и декларативными заявлениями метареалистического толка, практически нет молодежи: пожалуй, наиболее значительной фигурой, добавившейся к уже привычному списку авторов этого направления, стал Андрей Тавров (р.1948); младшее поэтическое поколение тяготеет к другим ориентирам.

На периферии метареалистической тенденции развивается творчество Галины Ермошиной (р.1962) и Александра Уланова (р.1965), для которых, в отличие от демонстративно урбанистической поэзии всех (за вычетом разве что Жданова) метареалистов, характерно преимущественное обращение к относительно неширокому кругу природных образов архетипического плана:

И, окликая мышь, подорожник ждёт,
краем листа затащило край полыньи,
чтобы увидеть маятник дважды в год,
омут наполнен тяжестью чешуи.

Галина Ермошина

Отдельный интерес представляет систематическая работа Ермошиной и Уланова с малой прозаической формой: стихотворения в прозе существуют в их творчестве на равных основаниях

с собственно стихами, чередуясь в их книгах, – практика совершенно необычная для русской традиции, но типичная для западных авторов второй половины XX века, в том числе переводимых Улановым и Ермошиной с английского.

В представлениях середины 1990-х между полюсами концептуализма и метареализма лежало обширное пространство постакмеистического мэйнстрима. Продолжая традиции русского акмеизма в лице, прежде всего, Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама (начав вместе, эти два великих русских поэта первой половины XX века затем разошлись по своей поэтике довольно далеко, оставив своим преемникам весьма широкий диапазон возможностей), ведущие поэты этого течения удерживали привычное понимание лирики как психологически углубленного и философски насыщенного исследования о человеке, его месте в мире и в культуре – и при этом держались более или менее классической русской просодии, оставаясь, как правило, в рамках рифмованного силлабо-тонического стиха. Сильно упрощая, можно сказать, что двумя основными группами авторов этого течения были "Московское время" (прежде всего Бахыт Кенжеев (р.1950) и Сергей Гандлевский (р.1952), но также замолчавший еще в 1980-е Алексей Цветков (р.1947)) и разные ответвления весьма условной "ленинградской школы" (старшие авторы – Иосиф Бродский (1940–1996), Евгений Рейн (р.1935), Александр Кушнер (р.1936), следующее поколение – Виктор Кривулин (1944–2001), Елена Шварц (1948–2010), еще следующее – Олег Юрьев (р.1959), Валерий Шубинский (р.1965), Всеволод Зельченко (р.1972) и другие). Именно этот род поэзии занял почти целиком страницы "толстых журналов" – правда, далеко не всегда в своих лучших проявлениях. Сегодня все названные и некоторые другие авторы этого толка (кроме, увы, ушедших из жизни Бродского и Кривулина) продолжают оставаться сердцевинной литературного процесса, хотя творчество некоторых мастеров старшего поколения уже давно идет на спад. В то же время продолжает писать много и удачно Кенжеев, впервые выпустил полномасштабное избранное Юрьев. После 17-летней паузы вернулся в поэзию Цветков – в его нынешнем творчестве представлена как психологическая лирика, основанная на стоическом мировоззрении (возможно, в редакции экзистенциализма):

вот возраст когда постигаешь дрожа
безжалостной жестью примера
что раз красота никому не должна
спасают неправда и вера

– так и уклоняющиеся в сторону метареализма в интерпретации Еременко переусложненные, окрашенные иронией многоступенчатые метафорические конструкции:

командир метрономов и внутренний токарь тоски
чью маршю москва полмаршрута в метро пробирала
голова в галантир если правильно трогал мозги
поцеловано в лоб но сперва опали волоски
за работу перо а петро принимай панибрата

Однако большинство новых авторов, выступивших со стихами постакмеистического рода в последние 10-15 лет, производили впечатление старательных, иногда очень талантливых – но все-таки эпигонов: их отдельные стихи ничем не уступали мастерам предыдущих поколений, но никакого нового высказывания, никакой собственной авторской индивидуальности у этих авторов (в том числе снискавших немалую известность) невозможно было обнаружить. До последнего времени казалось, что этот наиболее обработанный участок русского поэтического поля окончательно утратил плодородие, однако недавние книги Марии Степановой (р.1972) и Арсения Ровинского (р.1968) заставляют в этом усомниться: оба автора, разменяв четвертый десяток, вышли к творческой зрелости и обнаружили себя прямыми продолжателями Виктора Кривулина.

Сквозной темой Кривулина на протяжении многих лет, вплоть до стихов 2000 года, последнего года его жизни, была тема места рядового человека в истории, окостеневания сегодняшнего дня в историю прямо сейчас. Вот выразительный пример:

ДЕДОК

каучукового шланга вседержитель
демиург заржавленного крана
из кустов искусно спрятанный служитель
дирижирует капризами фонтана

лет как восемьдесят трудится осколок
зеркала парадного, порядка
прежнего – дедок из поселковых
сорботник взлета и упадка

водяных столбов, имперской дыби...
начинал грома дворцовые фарфоры
был шестеркой у Дыбенко, на Турксибе
выбился в директора конторы

по мелиорации – откуда
загремел простым каналармейцем
под Медвежьегорск но из-под спуда
взмыл под облака – учиться к немцам

обезвоживанию и обводнению

Множество указаний на конкретные события истории СССР образуют реалистический смысловой пласт текста, в то время как его метафорический пласт строится на мотиве воды, ее циклического прибывания и убывания по воле некоей спрятанной, закулисной демиургической силы, – таков кривулинский образ истории: она у него выступает как нечто неподвижное, статуйное, повторяющее саму себя (вопреки привычной ассоциативной связи воды с движением). Неслучайна, быть может, выбранная Кривулиным для значительной части своей поэзии особая графика – выравнивание стихотворных строк не по левому краю, а по центру, напоминающее в этом случае не о силуэте бабочки, а о мраморной урне (вообще симметрия – атрибут неживого, живое всегда асимметрично).

Мария Степанова в новейшей книге с характерным названием "Физиология и малая история" (2005), получившей престижнейшую российскую Премию имени Андрея Белого, непосредственно подхватывает кривулинскую параллель живого тела и статуи, камня (впрочем, еще раньше эта параллель привлекала внимание Иосифа Бродского). Степанова комбинирует проблему историчности повседневного с рефлексией по поводу собственной телесности и сексуальности, устанавливая метафорические отношения между историко-культурным и сексуальным *et vice versa*. Стихотворение "Балюстрада в Быково" выражает порыв к самоидентификации лирического "я" с небольшим сооружением малой садово-парковой архитектуры (на фоне скудости и убожества окружающей природы: в конфликте между природой и культурой Степанова явно на стороне последней), в стихотворении "Воздух – воздух" представлена обратная идентификация: два разрушенных московских архитектурных памятника ведут между собой любовно-эротический диалог. В противоположность негативной историософии Кривулина (историческое время враждебно личному времени человека), Степанова утверждает личное причащение человека к историческому процессу в качестве единственного средства сохранить собственную самость.

Напротив, Арсений Ровинский усиливает негативизм Кривулина, представляя историю как своего рода абсурдистскую драму, требующую острающего взгляда, – особенно характерен

в этом отношении его цикл "Песнопения Резо Схолия" (греческий термин "схолия" превращен, по звуковому подобию, в грузинскую фамилию), в котором травестированная, игрушечная Грузия замещает собой подразумеваемую Россию. Постоянные мотивы Ровинского – мотив наблюдения за историей из некоторого неопределимого отдаления, пространственного и временного смещения, и мотив нетождественности субъекта самому себе:

Мне кажется, я знаю, почему
и чем закончится. Солдаты обернутся
своими командирами, а мы –
солдатами, жующими заварку,
снег – белым порошком, и только грязь
останется лежать на этих склонах.

В нелепейших сандалях, с узелком
подмышкою, однажды оказаться
холоднокровно дышащим стрелком,
смотрящим на знакомые вершины
по-новому.
Так старый вор
в последний раз проходит по квартире,
где только что работал.

– особенность этого стихотворения в том, что в нем никак не определено исходное "мы", благодаря чему тема чеченской войны, как это было и в поздних стихах Кривулина, наряду с конкретно-историческим приобретает еще и экзистенциальное измерение.

На периферии постакмеистического мейнстрима обнаруживает себя, с одной стороны, более консервативная поэтика, прямо ориентирующаяся на русский стих XIX века. Вероятно, она не заслуживала бы упоминания, если бы в последние годы не продолжали плодотворно работать несколько неувядающих авторов старшего поколения – прежде всего, Инна Лиснянская (р.1928) и Наталья Горбаневская (р.1937). Им обеим удается вливать новое вино в старые мехи – причем если у Лиснянской оригинальность и индивидуальность художественного высказывания коренятся, главным образом, в тематической плоскости (ее лирика начала 2000-х гг. целиком посвящена счастливой супружеской любви в глубокой старости, на пороге смерти), – то Горбаневская в лучших стихах последнего времени демонстрирует именно невыработанность чисто поэтического ресурса в коротком лирико-драматическом стихотворении, непосредственно продолжающем линию Тютчева и Николая Некрасова (по мнению критика и литературоведа Данилы Давыдова, именно в творчестве Горбаневской обретает свое завершение эволюция русского восьмистишия в сторону твердой формы, новейшего аналога сонета). Это удается Горбаневской за счет исключительной пластичности словаря, включающего на равных правах архаизмы и самую новую лексику, варваризмы и потенциальные слова (образованные по действующим в языке моделям, но не зафиксированные лексикографами), за счет богатства интертекстуальных связей, за счет тонкой деформации силлабо-тонической метрики:

Что же это случилось со мною
в граде П. запоздалой весною?
Не гуляю, не пью и не ем,
как юродивый в городе М.
Как урод вызираю из склянки,
не идут ли ахейские танки,
не пора ли открывать огонь...
Нет, всего лишь деревянный конь.

В то же время никаких новых заслуживающих внимания фигур в этой области поэтического спектра уже давно не появлялось.

С другой стороны, существует сравнительно широкий и довольно разнородный круг авторов, для которых постакмеистический канон в том или ином своем проявлении – не свой мир, который можно развивать и обустривать, а то, от чего можно оттолкнуться в движении к каким-то иным поэтическим мирам. В 1990-е гг. из таких авторов наиболее заметными фигурами были Михаил Айзенберг (р.1948) и Евгений Сабуров (1946–2009), у которых постакмеистическая про-содия проверяется на способность усвоить уроки конкретизма – вобрать в себя бережно сохраненные фрагменты речи, будь то интонационные ходы или просто готовые конструкции, клише:

Разве ты не един в основе
с каждой ниточкой естества,
что дрожит в ненасытном зное –
только тем и жива?

Открывается неизбежное,
второпях заклиная:

– Косточка нежная теменная!
– Темь кромешная!
– Баба снежная!
– Жаба грудная!

Михаил Айзенберг

Особое место в этом кругу занимал и занимает Николай Байтов (р.1951), балансирующий на грани концептуалистского тотального отрицания, но удерживающийся от пересечения этой грани – не в последнюю очередь благодаря ощутительному интересу к самой поэтической ткани, к ритмомелодической и фонической организации текста (что на экзистенциальном уровне, поскольку любой формальный выбор имеет обязательные содержательные импликации, говорит о ценностной устойчивости, о неготовности к этическому релятивизму).

Высокий военный
походкой надменной
прошел по Тверской.
А рыночник низкий
прошел по Никитской
походкой простой.

Прошел по Неглинной
с ухмылкой невинной
среди многих других
опять же военный
с задержкой мгновенной
газету купив.

Прошли по Басманной
с оглядкою странной
и скрылись в дворах
походкой солидной
с улыбкой ехидной
монах и прораб.

И в ту же минуту
навстречу кому-то
вальяжный мажор
с заботою, скрытой
под внешностью зыбкой
по Мытной прошел.

Но вдруг на Ордынку
выходит в обнимку
со мной моя зверь –
и вмиг все боязни
и тайные связи,
все знаки и звенья,
и страхи, и тени,
все стрелки и сделки
утратили цель...

Составились в ноль...

Рассыпались в пыль.

– это стихотворение приходится цитировать целиком, потому что в нем важен кумулятивный эффект. Перечень прохожих, построенный на звуковых переключках, отсылает к аналогичным конструкциям с перечислением и нагнетанием в детской поэзии – прежде всего, в детских стихах Даниила Хармса, русского поэта 1930-х гг, принадлежавшего к обериутам – наиболее поздней и наиболее радикальной поэтической группе русского авангарда; от обериутов этот каталогизирующий принцип унаследовали концептуалисты (от ранних текстов Монастырского до поздних книг Пригова и отдельных текстов Нугатова). Концептуалистская каталогизация акцентирует принципиальную рядоположность всего со всем, упраздняет различие как таковое. Однако в тексте Байтова этот прием получает лирическое разрешение – и финальная часть текста недаром открывается рифмопарой "Ордынку – в обнимку", отсылающей к раннему тексту Иосифа Бродского "Рождественский романс", в котором (что вообще было свойственно Бродскому 1960-х гг.) тот же прием перечисления использован в чисто лирических целях. В то же время особенность грамматического строя фразы: "Вдруг ... выходит в обнимку со мной моя зверь", – фиксирует своеобразное раздвоение нарративной инстанции: одно "я" идет по улице в обнимку с возлюбленной, другое "я" наблюдает за этим и описывает ситуацию со стороны, – это раздвоение соответствует двуединству авторской позиции, включающей лирическую и концептуальную (т.е. культурно-критическую) составляющие.

В более младших поколениях более или менее радикальная ревизия постакмеистического канона путем его гибридизации с той или иной конкурирующей художественной тенденцией получила относительно широкое распространение. Собственно, и у Марии Степановой целый ряд особенностей поэтики (в частности, использование для выделения и подчеркивания деформации слов и синтаксических конструкций) имеет футуристические или обериутские корни – не затрагивая, однако, основной художественной проблематики ее поэзии. Гораздо дальше идет, например, Андрей Поляков (р.1968), следующий Мандельштаму в своем понимании всепоглощающего диалога человека с культурой как единственного способа вынести безграничное экзистенциальное одиночество, однако скрещивающий мандельштамовскую поэтику с абсурдизмом обериутов:

Я живу золотую Европу –
города в элизийском дыму,
но заглядывать Шпенглеру в жопу

посоветую я никому.
Потому: что мы прежние люди,
держим камни в родном языке,
а короткая память о чуде
не дороже синицы в руке.

Мандельштамовская же апология культуры служит отправной точкой Сергею Круглову (р.1966), в просодическом аспекте наследующему скорее европейской поэзии середины XX столетия – скажем, Т.С.Элиоту. Круглов, однако, оказывается куда большим пессимистом, чем Мандельштам: он видит пространство культуры как пространство абсолютной произвольности, в котором что угодно может обернуться чем угодно (характерно программное стихотворение Круглова о Гёте, который, оказывается, не написал ни строчки – так утверждает неназванный собеседник лирического субъекта, ввергая его в ужас и ступор). Бегство в культуру предстает у Круглова шагом отчаянным и обреченным, продиктованным исключительно тем, что больше бежать некуда:

Поэтическое творчество – это черная тьма.
Глухой переулок, тупик, коридор, лаз.
Заброшенный дом, покинутая деревня,
лесная чаща в беззвездную ночь, колодец на окраине,
мешок на голове (и удар); шкаф с нафталином (и бабай, яга, бука,
черная рука, незримо следящее из темноты оно).
Ему подвержены только одинокие,
больные дети, боящиеся дети, неполноценные, слепые дети,
дети с отнявшимися ногами, с врожденным пороком сердца,
дети, мочащиеся в постель во сне,
дети, в комнате которых вдруг погас ночник,
дети, выросшие без матери,
дети, проклятые детством, солнцем, светом,
воздухом, листвой, водой, бадминтоном, бегом,
смехом, – на тьму.

Деформация постакмеистического канона тем или иным способом происходит в творчестве целого ряда значительных авторов рубежа 1990-2000-х гг.: Игоря Вишневецкого (р.1964), Николая Звягинцева (р.1967), Демьяна Кудрявцева (р.1971) и др.

Несколько особняком стоит линия русской поэзии, для которой главным событием "серебряного века", т.е. первой четверти XX века, был не акмеизм, а футуризм. Те авторы, для которых наибольший интерес в футуризме представляли идеи синтеза искусств и отказа от логоцентризма, в большинстве своем покинули пределы поэзии как вида искусства и двинулись в сторону визуальной поэзии, саунд-поэзии, перформанса. На грани до последнего времени оставался Дмитрий Авалиани (1938–2003), сделавший полноценными формами русской поэзии палиндром, анаграмму и несколько других экспериментальных типов письма. Мотив альтернативы, единства противоположностей был сквозным у Авалиани, проявляясь и в предметно-тематическом репертуаре, и в формальных исканиях. Так, следующая стихотворная миниатюра, вариация на тему классического фрагмента одного из основоположников русской поэзии Гаврилы Державина ("Я телом в прахе истлеваю, / Умом громам повелеваю, / Я царь – я раб – я червь – я бог!"), акцентирует диалектическое взаимодействие противоположных начал в одном "я" сквозным анаграммированием – побуквенным тождеством словесных пар:

Аз есмь строка, живу я, мерой остр.
За семь морей роста я вижу рост.
Я в мире сирота.

Я в Риме Ариост.

Визуальной материализацией того же мотива единства противоположностей являются так называемые "листовертны" Авалиани – по сути дела, визуальные палиндромы: записанный особым почерком текст (от одного слова до стиховой строки) при переворачивании (чаще всего на 180 градусов) читается уже по-другому, и часто это второе прочтение противоположно первому; так, первая книга Авалиани называлась, по одному из листовертней, "Пламя в пурге":

ПЛАМЯ

Понимание футуризма как попытки высвободить смысл из оков языковой нормы дало во второй половине XX века таких выдающихся мастеров, как Виктор Соснора (р.1936), Владимир Казаков (1938–1988), Генрих Сапгир (1928–1999), Геннадий Айги (1934–2006). Айги, расширивший перспективу русского футуризма как за счет опыта европейского авангарда (сперва французского в лице сюрреалистов и их последователей, а затем и немецкого в лице Пауля Целана), так и за счет обращения к фольклорным корням (прежде всего, своего родного чувашского народа), соперничает с Иосифом Бродским за звание самого всемирно известного и признанного русского поэта. Экстатический строй речи (за счет трансформированного синтаксиса), индивидуальный поэтический словарь (обогащенный, прежде всего, через сращение двух, трех и более слов в своеобразные слова-предложения – возможно, не без влияния немецкого языка), персональная система проходящих сквозь все почти 50-летнее творчество Айги ключевых образов, зачастую отсылающих к природным архетипам, делают Айги прямым наследником центральной фигуры русского футуризма – Велимира Хлебникова:

это с и н е е «есть»
словно запах-огонь
будет вместо понятия «всё»:

и коснешься — горЯ — вдруг возникшими колко (как будто — в мозгу)

и растущими — разум вбирая:

краями-как-жабрами
бездны-последней-тебя! —

зная имя е г о
словно бог
безошибочно:
это — в с ю д у в с е й е х а щ е е

Однако, как и в случае с Бродским, попытки прямого продолжения намеченных в творчестве Айги путей приводят, по большей части, к откровенному эпигонству. Впрочем, следует особо отметить неяркий, но глубокий дар Юрия Милоравы (р.1952), сильнее сдвинувшегося в сторону сюрреализма и сконцентрировавшего размашистые полотна Айги до исключительно герметичных миниатюр:

вновь место личинок-роз-жарких
каждое но повернутое
от шести частей
словно скос

и резкое
в купол растущее
пламя

На этом же пути усиления образной концентрации лежит и поэзия Наталии Азаровой (р.1956), в области эстетической проблематики сделавшей еще один шаг в направлении западного модернистского опыта, но в то же время более интенсивно эксплуатирующей введенные в активное употребление футуристами паронимические структуры:

хризантема
харизма
затем
храм
за-ним
тема:
осмелюсь-ли
выпустить-корни
в
хлор?
 неочищенный
 неосвящённый
хором
не
повторяя
смерть?

В качестве своеобразного продолжателя линии Айги можно рассматривать, пожалуй, еще Сергея Завьялова (р.1958), у которого опыт Айги специфически преломлен вдумчивым интересом к античной просодии и античному мировосприятию. История и мифология мордвинов – другого поволжского народа – связывается у Завьялова с древнегреческой историей и мифологией через общий мотив утраченности, исчезновения целого национального космоса, измененный синтаксис функционирует как знак распада живой гармонической речи, пробелы внутри стиха (по образцу лакун в частично сохранившихся античных литературных памятниках) служат иконическим символом утраты, – можно сказать, что Завьялов достраивает оборотную, темную сторону сияющего поэтического облика Айги:

Теперь все больше Я
так больше что совсем

пустынно
голубой рассвет
и январский солнце
как-то что ли черный

Опускать
(в очередь)
меч руки
(потом)
копья глаза

(язык : он – забыть!)

В целом, однако, будущее постфутуристического течения в русской поэзии находится под вопросом – особенно после того, как яркие дебютанты-неофутуристы середины 1990-х – Александр Суриков (р.1970), Сергей Проворов (р.1970) – быстро ушли из поэзии. В то же время, как и в случае с линией конкретизм–концептуализм–постконцептуализм, опыт футуризма и постфутуризма глубоко усвоен русской поэзией и в той или иной мере отражается в творчестве весьма широкого круга авторов.

С большой долей условности можно выделить в качестве отдельного направления новейшей русской поэзии круг авторов, для которых главные источники поэтики лежат за пределами русской национальной традиции. В той или иной мере это можно отнести и к некоторым уже названным авторам: уже говорилось, что для метареалиста Драгомощенко (и, пожалуй, в несколько меньшей степени – для выразителей той же художественной тенденции Аристов и Парщикова) имел большое значение опыт американской language school; сходным образом для постконцептуалиста Медведева очевидным источником была поэзия Чарльза Буковски. Русский аналог объективистской поэзии (восходящей к таким авторам, как Уильям Карлос Уильямс или Чарльз Резникофф), призванной фиксировать с максимальной точностью и достоверностью наблюдения и рефлексии субъекта, начинали создавать еще в 1960-80-е гг. Сергей Кулле (1936–1984), Михаил Файнерман (1946–2003), Сергей Магид (р.1947) и некоторые другие, однако в фокус внимания – не всегда доброжелательного – литературной общественности объективистски ориентированная поэзия попадает лишь в последние годы благодаря творчеству Станислава Львовского (р.1972), Сергея Тимофеева (р.1970), Виктора Полещука (р.1957) и других, довольно разных в остальном поэтов. Так, Львовский фиксирует опыт жителя мегаполиса, чья повседневная жизнь непосредственно связана с новыми технологиями, вторгающимися в самую глубину его души и видоизменяющими мировосприятие.

гленн миллер
как-то раз написал
марш для армии США
чтобы им воевалось легче
сержантам солдатикам

родина им
прямо на передовую в окопы
настоящую Кока-Колу
в настоящих бутылках

а теперь вся война
upload и download
двойной щелчок
правой кнопкой затвора
host connected
document done

а гленн миллер
как бы он радовался
в сорок пятом году
если бы самолет не разбился
если бы кто-нибудь
тогда догадался
из меню EDIT
выбрать команду UNDO

или хотя бы просто

записаться перед полетом

Напротив, Полещук пишет о застойной жизни далекой российской окраины, где почти ничего не происходит, и на фоне мучительного отсутствия событий всё мало-мальски существенное спрессовывается во времени, образуя катастрофический эпос без героя:

Андрей вернулся из Чечни,
на ноге рожа и свищ.
Врач сказал, если пуля задела кость – уже хуже.
Валентина Ивановна возила сына в Новопокровку к знахарю,
тот что-то пробормотал, наложил траву,
и бойцу полегчало, –
однако инвалидности не миновать.
Андрей ни с кем не общается,
сидит в затемнённой комнате и читает Кьеркегора.
Когда ему было два года,
Валентина Ивановна выложила кирпичный дом
и выкопала гараж –
подвода земли в день.
Дед был двухметрового роста
и однажды убил кулаком коня –
казачий сход лишил бугая земельного надела.
А бабка дала отпор домогавшемуся красноармейцу,
потом тот ездил с её разрубленным телом по станице,
крича пьяным голосом:
"Всё равно мы, русские, сильнее вас, казаков!"

Другой иноязычный и инокультурный опыт становится источником для современной русской поэзии значительно реже. Полина Андрукович (р.1969), пытающаяся в своих миниатюрах воссоздать раздробленность, фрагментарность впечатления и самоощущения, явно учитывает опыт новых французских авторов вроде Андре дю Буше. К метафизической глубине и новому переосмыслению архетипических образов тяготеет не скрывающий своей преемственности по отношению к Элиоту и Целану Михаил Гронас (р.1970):

СЕРДЦЕ

зарослях артерий сосудов
иссиня-красная жаба
маленькими глотками
лакомую чёрную воду

прозрачная бабушка
окликающая во сне
не живых но мёртвых

жгущее руки занятие
перетягивать времени жгут

безо всякой надежды

Особенно широкий круг мировой поэзии XX века так или иначе задействован в поэзии и тесно примыкающих к ней визуальной поэзии и поэтической прозе Андрея Сен-Сенькова (р.1968), для которого большое значение имеет сама по себе задача восстановления связей между

русской и мировой культурой. Фрагментарность культурного пространства фиксируется Сен-Сеньковым как данность: его излюбленная форма – цикл миниатюр, объединенных центральным образом: каждая рассматривает этот образ с новой стороны; дополнительное измерение придает эпиграф, являющийся обязательным элементом текста в созданном Сен-Сеньковым авторском жанре:

ГВОЗДИ. СУЩЕСТВОВАНИЕ ЧЕЛОВЕКА БУРАТИНО

*Не существует иной реальности,
кроме замкнутого в себе человека.*

С.де Бовуар

гвозди –
вбитые поверх движения
слепого дождя
капли длины

гвозди –
скатанные в окраины
боли
железные коврики
той же
боли

гвозди –
смычки
постепенно исчезающие
в равновесии музыки
пустых комнат

Объединяет всех названных авторов, пожалуй, только интенсивное обращение к верлибру вместо рифмованного и метрического стиха, до сих пор воспринимаемое в России как знак западных культурных ориентиров. Ежегодно проходящие в России с начала 1990-х гг. фестивали верлибра остаются не только частным проектом поэта и специалиста по теории стиха Юрия Орлицкого (р.1952), но и свидетельством того, что авторы, преимущественно пишущие свободным стихом, продолжают до некоторой степени ощущать себя дискриминируемым меньшинством.

Противоположная тенденция, также весьма разнородная, связана с апелляцией поэзии к более или менее широкой читательской аудитории – при условии, что такая апелляция не вступает в противоречие с инновационной задачей поэзии, не выливается в воспроизведение легко узнаваемых публикой поэтических штампов. На рубеже 1980-90-х гг. для такой задачи довольно большой группой авторов, сгруппировавшейся в московский клуб «Поэзия», было эмпирически подобрано решение: сочетание социальной критики и иронического взгляда на вещи. История русской поэзии XX века в определенной степени готовила всплеск иронической поэзии конца 1980-х: значимым, хотя и периферийным явлением «серебряного века» была группа поэтов журнала «Сатирикон» во главе с Сашей Чёрным и Петром Потемкиным, в поэзии 1930-50-х гг. особняком стояла фигура Николая Глазкова, который, по-видимому, первый назвал расходящиеся среди знакомых машинописные сборники словом «самиздат». В неподцензурный период русской поэзии социально-ироническая нота играла значительную роль у Владимира Уфлянда (1937–2007), Владлена Гаврильчика (р.1929); в известной мере можно видеть сочетание социальной критики с иронией в «барачной лирике» Игоря Холина (1920–1999). Однако в условиях непод-

цензурного существования русской поэзии как иронические, так и социально-критические тенденции вряд ли могли возобладать – как в силу общей невозможности выработки единого «большого стиля» в поэтическом пространстве, структурированном по кружковому принципу, так и в силу того, что критико-ироническое отношение к определенным сторонам действительности полагалось большинством неподцензурных авторов самоочевидной данностью и для них самих, и для предполагаемого читателя. В конце же 1980-х гг. на непродолжительное время возникла иллюзия повторения социокультурного парадокса рубежа 1950-60-х гг., когда поэзия оказалась сферой наиболее свободного (при всей условности и дозированной этой свободы) публичного высказывания и потому (в лице нескольких специально разрешенных советским партийно-государственным аппаратом управления культурой – Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Роберта Рождественского – «официальных бунтарей») вызвала к себе значительный всплеск массового интереса, вплоть до поэтических вечеров на огромных стадионах. В этой ситуации возникла возможность поэтического ответа на запрос более широкой читательской аудитории – и этот запрос, в отличие от 1950-60-х гг., в высокой степени подразумевал социальную критику в ироническом преломлении (настолько, что, как уже говорилось выше, был готов видеть именно её в текстах Дмитрия А. Пригова, представляющих собой критику дискурса вообще).

Самыми заметными фигурами среди авторов, воспринимавшихся на рубеже 1980-90-х как иронисты, были Игорь Иртеньев (р.1947) и Владимир Друк (р.1957). Поэзия Друка представляет собой социально-ироническую тенденцию в наиболее чистом виде:

еще не все разрешено
еще не все запрещено
и в это щелку как в кино
влезает каждое говно

мысль изреченная есть кровь
запекшаяся в штамп гослита
не проповедуйте ее
в года иммунодефицита

– эффект эстрадности возникал за счет обрамления социально-критического выпада («штамп Гослита» – печать о разрешении книги к изданию, обязательная в СССР; ставилась она Главным управлением по делам литературы и издательства – Главлитом; Гослитом Друк называет ее по ошибке) остросовременными реалиями («иммунодефицит»: тема СПИДа только что возникла в советской прессе), обценной лексикой и разноприродными цитатами (тютчевская «мысль изреченная» возникает в тексте на равных со строчкой из популярной песни группа «Машина времени» «еще не все разрешено»). Консервативная публицистика тогда же приписала этому набору свойств текста название «постмодернизм», и в дальнейшем обличения в адрес постмодернизма стали общим местом российской литературной критики, для понимания которой необходимо помнить, что к действительному постмодернизму и его эстетической и антропологической проблематике она никакого отношения не имеет.

Поэзия Иртеньева в лучших своих проявлениях существенно углубляла несколько одномерный социально-иронический пафос эпохи:

Объявлен Новый год в Кремле
Декретом ВЧК.
Играет Ленин на пиле
Бессмертного "Сурка".
<...>
Подводит к елке Дед-мороз
Снегурочку-Каплан,
Он в белом венчике из роз,
Она прошла Афган.

В носу бензольное кольцо,
Во лбу звезда горит,
Ее не детское лицо
О многом говорит.

– абсурдность советских мифов и ритуалов предстает у Иртеньева ярким, но частным проявлением общей абсурдности бытия.

В тот же период иронической поэзии отдали дань такие авторы, как Нина Искренко (1951–1995), Владимир Строчков (р.1946), Евгений Бунимович (р.1954) и другие. Во всех этих случаях ирония, понятая как инструмент социальной критики, была в действительности лишь одним, зачастую далеко не главным, элементом авторской поэтики. Так, у Искренко иронические отсылки к более или менее сиюминутным социально-политическим реалиям выступали скорее в качестве фона для лирического высказывания, а отчасти (возможно, помимо воли автора) и как своеобразные приманки для менее квалифицированного читателя, – именно так можно понимать возникающий в зачине лирического стихотворения пассаж с обращением к Егору Лигачеву, лидеру консервативной фракции в советском государственном руководстве последнего периода:

Дорогая Разденься до пояса
Отклони кружева алый шёлк и парчу
Давай покажем Егор-Кузьмичу
в чём залог оптимизма советского общества
в чём его неоспоримые преимущества
Правильно
В доверии лечащему врачу

Дорогая Поставь ноги чуть шире плеч
И двигай корпусом в сторону
Уренгоя
Эта поза вызывает желание
создать композицию типа Адам и Гея
пытающиеся друг друга в лунную ночь
пытающиеся друг друга постичь

Дорогая Попробуй лечь
На трамвайные рельсы уходящие за горизонт
Дорогая
Ты лежишь абсолютной выразительности достигая
Словно чёрный квадрат
или платок
отпугивающий стаю стервятников
Мы к сожалению не можем ждать милости от сокорытников
Мы и не ждём её к счастью

Мы ждём
трамвая

К концептуалистской критике дискурса приближалось использование социально-критической иронии в ключевом произведении Строчкова – поэме «Больная Р.», в которой характерная для эпохи Перестройки вульгарная историософия, перемалывающая исторические события и их участников в не поддающуюся никакому анализу мешанину фактов и имен, представлена как своеобразная болезнь речи, не способной остановиться в своем течении и как-то зафиксировать высказывание:

...и сотрясаясь в пароксизме страсти,
как будто бы с крутого бодуна,
тойсть Годунова, то есть Бодуэна
де Куртенэ, такого же лингвиста,
как сам Сосо, тойсть этот, Оба Кэба,
то есть Стахалин, в смысле Эль Ессей,
стяжатель славы кратныя в боях
подле Каялы с Калкой, то есть кайлом,
тойсть калькой с неживого языка,
заткнув ему хайло балтийской килькой
в томате, то есть Кантом, то есть "хальтом",
тойсть кольтом, то есть кельтом, и волынку
шотландскую под кильтом затянув
морским узлом еще под Трахальгаром,
где, протянув под Килем пару суток,
он наголову разгромил хозар
и потопил их флагманский кобзарь,
то есть карбаз, то есть баркас, прижопил
весь их гешефт, гештальт, гевалт и базл,
всю их клепсидру, то есть всю эскадру,
то есть Арманд, тойсть, как ее, Армаду,
и весь их каганат, то бишь кагал...

– и так все 425 строк текста.

Волна иронической поэзии схлынула так же быстро, как и нахлынула. Друк эмигрировал в США, на несколько лет исчез с литературной сцены, а вернулся с чисто лирической поэзией, в творчестве Строчкова, и прежде лирике не чуждого, она окончательно вытеснила иные составляющие, этот же процесс шел в предсмертные годы и у Искренко; напротив, Иртеньев стал штатным автором стихотворных фельетонов на социально-политические темы, однако эти его тексты носят сиюминутно-прикладной характер.

Особняком в общем массиве иронической поэзии рубежа 1980-90-х стояло творчество Вадима Степанцова (р.1960) и созданного им в 1988 г. Ордена куртуазных маньеристов: эта группа авторов демонстративно отказалась от социальной критики, сосредоточившись на любовно-эротической тематике, подаваемой в стилизационно-игровом ключе:

Когда-нибудь злость моя всё же подточит
железо зажавшего сердце капкана,
но сердце свободы не очень-то хочет,
оно предпочло бы вольеру, Диана.

Откровенная безвкусица была возведена Степанцовым в руководящий принцип и тем самым подвергнута острашению, благодаря чему интерес к Ордену куртуазных маньеристов проявили, наряду с цинически настроенной молодежью, и некоторые ценители, увидевшие в опыте маньеристов разновидность постмодернистского эксперимента. Выяснилось, однако, что предложенный куртуазными маньеристами канон моментально окостеневаает – особенно характерна в этом отношении работа примыкавшего к куртуазным маньеристам Владимира Вишневого (р.1953) с моностихом, превратившимся у него из свободной, хотя и экзотической формы в почти не допускающий вариаций авторский жанр (вплоть до постоянного размера: допускается только пятистопный ямб). Таким образом, несмотря на то, что Орден куртуазных маньеристов продолжает функционировать, выпускать новые книги, проводить «поэзоконцерты» (слово, заимствованное у поэта «серебряного века» Игоря Северянина, литературная репутация которого также включает торжество дурного вкуса и широкую популярность у далекой от поэзии публики), он

оказался преимущественно интересен как социокультурный проект, чем собственно текстами его участников.

На протяжении почти десятилетия ирония в качестве стержневого элемента авторской поэтики практически не встречалась у заметных авторов, хотя отдельные тексты Юлии Скородумовой (р.1964) и непосредственно учившейся у Искренко Светы Литвак (р.1959) могли напомнить об уже ушедшей иронической эпохе; способные дебютанты этого периода, тяготевшие по складу личности к иронии и социальной критике, – например, Александр Дельфинов (р.1971), – оставались незамеченными как публикой, так и профессиональным сообществом. Однако к середине 2000-х гг. положение изменилось – и любопытно, что два ключевых автора, с которыми связано это изменение, Андрей Родионов (р.1971) и Федор Сваровский (р.1971), на редкость близки к чуть опередившему их Дельфинову. Как и у Дельфинова, жанровая основа основных произведений Родионова и Сваровского – травестированная баллада, герои которой – маргиналы того или иного рода, социально, морально или технологически ущербные: всех трех авторов объединяет тяготение к космической тематике, к заимствованию персонажей и реалий из второсортной фантастической литературы 1950-70-х гг., и представители городского дна – наркоманы, алкоголики, проститутки – легко чередуются у них с командирами разваливающихся звездолетов и жертвами межзвездных войн. Эти герои понимаются авторами в русле гуманистической концепции русской прозы XIX века, учившей состраданию к «маленькому человеку», они напрямую восходят к архетипическим для русской литературы образам Акакия Акакиевича из «Шинели» Гоголя или Семёна Мармеладова из «Преступления и наказания» Достоевского – и в то же время этот гуманистический архетип подвергается ироническому остранению, поскольку его предлагается распространить далеко за пределы привычного – например, на робота, который в одном из текстов Сваровского «по подпространственному интеркому / молится не тому, кто его создал / но кому-то / другому»:

я знаю
что мы с тобой не близки
и возможно
не можем
быть близки

у меня вместо носа
неприглядные
анализаторы газа
и обонятельные волосы

но
если я всё-таки есть
пускай я
тупая
жесть
и спутанные провода
и меня за тридцать девять секунд убивает вода

но я прошу
избавить меня
от этой
непонятной тоски

Появление на литературной сцене Родионова и Сваровского совпало с распространением в Москве и еще нескольких крупных российских городах турниров по поэтическому слэму, которые представляют собой своеобразный аналог «стадионной поэзии» начала 1960-х гг., поскольку также принципиально подразумевают неквалифицированную, ожидающую от литературы тех

или иных внешних, побочных эффектов аудиторию. Родионов стал неоднократным победителем, а затем и ведущим таких турниров, это же произошло и с Дельфиновым (правда, в Берлине). Вокруг поэтического слэма постепенно формируется особый круг авторов, многие из которых поверхностным образом воспроизводят эстрадные эффекты, выработанные вышеназванными авторами, от Иртеньева до Родионова, – однако опыт Родионова и Сваровского показывает, что при определенных условиях известная доля эстрадности не исключает глубокого художественного содержания.

Наконец, особую тенденцию в развитии современной русской поэзии составляют попытки так или иначе возродить или сконструировать заново эпическое начало. Генезис этих попыток крайне разнороден, да и результаты совершенно не похожи один на другой. Наибольших масштабов достигает работа Ларисы Березовчук (р.1948), чей подход беспрецедентен в силу того, что не опирается на традицию классической поэмы, апеллируя скорее к конструктивным принципам эпической драмы и крупной музыкальной формы, благодаря чему крупная поэтическая форма Березовчук обладает исключительно тонкой и сложной организацией на уровне малых единиц текста (звуков, слогов и т.п.). Материалом для Березовчук нередко выступает история – так, гигантская композиция "Поднадзорные-соглядатаи" посвящена событиям Варфоломеевской ночи, причем степень исторической достоверности художественного текста, насколько можно судить, весьма велика (скажем, одна из сцен, происходящая в оружейном погребе, содержит подробный перечень наличного вооружения с его особенностями, другая в деталях воспроизводит ход урока фехтования, и т.п.). Но и не столь масштабные произведения Березовчук так или иначе связаны с вовлечением лирической интенции в орбиту эпического мирозерцания: например, серия прозиметрических фрагментов "Путь Z трамваев №12" последовательно проецирует последнюю встречу героини со своим умирающим в больнице отцом на отношения со смертью героев позднеантичного мифа.

Вообще можно сказать, что для этого участка поэтического пространства наиболее существенным вопросом выступает вопрос о схождении или расхождении эпического и мифологического. Для Березовчук эти два начала так или иначе перетекают одно в другое, эпос она трактует как материализацию мифа. Альтернативу этой позиции с одной стороны предьявляют Фаина Гримберг (р.1951) и Борис Херсонский (р.1950). Книга Херсонского "Семейный архив", воссоздающая одну за другой личные драмы родственников и знакомых лирического субъекта, складывающиеся в эпическое повествование о гибели восточноевропейского еврейства, принципиально антимифологична: всякий отдельный человек выступает в ней как фигура страдательная, а картина в целом описывает ту самую гибель хора, а не героя, которую считал свойством подлинной трагедии Иосиф Бродский, в чьем определяющем значении для своего творческого формирования Херсонский, в отличие от многих современных авторов, не стесняется признаваться. Гримберг идет дальше и замещает мифологическое начало нарративным, воспроизводя своим творчеством исторический переход от эпоса к роману, – ее длинные стихотворения представляют собой нечто вроде свернутых романов (в большинстве случаев любовно-исторических), хотя наиболее известное из них, "Андрей Иванович возвращается домой", осложнено использованием фольклорных моделей.

С другой стороны, для нескольких авторов интерес представляют мифологические корни речи и мышления вне всякой связи с повествовательными стратегиями. Вадим Месяц (р.1964) берет сам миф как материал, моделируя (в публикуемом фрагментами на протяжении 2000-х гг. цикле "Норумбега") довольно условное пространство некоторой более или менее северной ("варяжской"?) мифологии. Сложные преобразования фольклорно-мифологических ресурсов, подчас замаскированных до неузнаваемости, подчас интерпретируемых в сугубо провокативном ключе благодаря двузначности определенного пласта лексики, сакрального в архаическом употреблении и обценного в современном, находятся в фокусе внимания Кирилла Решетникова (р.1975), пишущего под литературной маской Шиш Брянский. В целом расхождение поэтик между авторами, так или иначе связанными с проблематикой эпоса и мифа, достаточно велико для того, чтобы они воспринимались не как участники единого движения, а как авторы-одиночки, – а устройство рос-

сийской литературной жизни оставляет авторам-одиночкам довольно призрачные шансы на стабильное внимание не только читателей, но и профессионального сообщества.

Важный для многих мировых поэзий региональный принцип в русском поэтическом пространстве развит довольно слабо: противостояние Москвы и Санкт-Петербурга не вылилось ни в какое действительное противоречие между московской и петербургской поэзией, а региональные поэтические школы в русской провинции если и возникают, то существуют, ввиду тяжелой социальной и культурной обстановки, недолго: ключевые фигуры либо быстро замолкают, либо разъезжаются в столицы или за пределы России, и связь между участниками школы слабеет и исчезает. Так, сегодня уже затруднительно говорить о воронежской поэтической школе, заметной в конце 1990-х, после того как Елена Фанайлова (р.1962) и Константин Рубахин (р.1976) перебрались в Москву, Роман Карнизов (р.1978) перестал публиковаться и, видимо, писать, и действующим воронежским поэтом остался один Александр Анашевич (р.1971); дело, разумеется, не в изменении данных прописки у тех или иных авторов, а в вырисовывающемся все отчетливее расхождении их творческих ориентиров. Так, Фанайлова, уходя от исходно объединявшей всех воронежцев и продолжающей волновать Анашевича проблематики нетождественности личности самой себе, все дальше сдвигается в сторону гражданской лирики, уникальной по эмоциональной насыщенности и глубине анализа:

А там в Афгане – пиво по усам,
Узбечки невъебенной красоты
Уздечки расплетали языком.
Их с ветерком катали на броне
И с матерком,
Чтоб сор не выносить вовне,
Перед полком расстреливал потом,
Точней, командовал расстрелом сам
Полковник, – этих, кто волок в кусты,
Кто *за* косы в кусты волок
И кто насиловал их по кустам,
Афганок лет шестнадцати на вид,
На деле же – двенадцати едва.
Насильникам не больше двадцати.
Родня не узнавала ничего.
И медленно спускался потолок,
Как будто вертолёт, под бабий вой.

Примерно так же за последние 10 лет рассыпались еще несколько многообещающих поэтических региональных школ, из которых особые сожаления вызывает кемеровская, наиболее "западническая", уделявшая, в частности, много внимания синтезу вербального начала с визуальным и аудиальным (вплоть до производства поэтических видеоклипов), – эта школа распалась после гибели ее лидера Игоря Давлетшина (1967–2002). Живой диалог кемеровские авторы вели с рижской школой русского стиха, которая на исходе 1990-х гг. возродилась благодаря деятельности уже упомянутого Сергея Тимофеева, собравшего вокруг себя литературную группу "Орбита" из пишущих по-русски латвийских авторов 1970-х годов рождения. "Орбита" также тяготеет к экспериментальным формам синтеза с участием поэзии, проводя, в частности, в Риге международный фестиваль поэтических видеоклипов. Авторов "Орбиты" отличает, кроме того, интенсивный творческий диалог с латышскими поэтами этого же поколения – в этом отношении литературная ситуация в Латвии уникальна для всех стран бывшего Советского Союза, где такой диалог по большей части отсутствует или находится в зачаточном состоянии. Особняком в этом отношении стоит ярко заявившая о себе на рубеже 1980-1990-х гг. ферганская школа русского стиха, в составе которой поэты, являющиеся этническими узбеками, на нейтральной территории русского языка выясняли отношения между среднеазиатским менталитетом и западноевропейской поэ-

тикой, – критически ухудшившаяся социально-политическая обстановка в Узбекистане негативно сказалась на судьбе ферганской школы (большинство ее участников разъехались по миру, и их творческая связь заметно ослабла), однако лидер школы Шамшад Абдуллаев (р.1957) остался верен и Фергане, где живет до сих пор, и своему творческому методу, продолжая являться заметной фигурой на горизонте русской поэзии:

Присесть на корточки, чтобы закурить, возле пекарни,
семь-восемь блатных, один интеллигентного вида белый уйгур,
пробными движениями рук очищают воздух для настоящих жестов,
сгущающих плоский конец южного квартала.
Ты как раз дочитал вторую главу, когда
боковое окно над рокочущим мотором
засекла городская река, но к ней
всё ещё липнет высохшее озеро среди тёплых терний взамен
твоей рыхлой истории тех же лет.
Кажется, бетонные поры всосали только что пляжную воду –
звёздчатые черви, донный мусор, утопленник,
сжавший в левой руке нардовую фишку,
эту маленькую чалму без муллы. Имена,
подражающие бутылочным стёклам в каплях крови
на верхней части низких дувалов, –
немые от смуглости соседи, Медведица, первый алтарь.

В других странах мира также немало русских поэтов, но о местных поэтических школах можно говорить, пожалуй, только в Израиле, где несколько значительных авторов заявляют, что они не русские поэты, живущие в Израиле, а израильские поэты, пишущие по-русски, – любопытно, что такое самоопределение почти не отражается на просодии, сказываясь у разных авторов лишь родственным кругом тем и образов, связанных с местной историей, культурой, географией, апелляциями к лексике и идиоматике иврита. В остальном у значительных фигур русской поэзии Израиля трудно найти общие черты. Так, Михаил Генделев (1950–2009) создает своеобразный фрагментарный эпос репатрианта – понимая эпос канонически, как повествование о непримиримом столкновении народов и культур:

Мне так хотелось бы уйти из нашей речи
уйти мучительно и не по-человечьи
а
взять горячую автопокрышку под язык
таблетку к въезду в астму Газы негасимой
когда как резаные воют муэдзины
когда так хочется убить нельзя ничем и нечем
а из-под солнца комендантского
навстречу
им
вой фрезы.

И
так
горюет это сучье мясо
в зенит
закатываясь в ритме перепляса
в пелёнах с куколкой убийцы на плечах
что
ясно

куколка проклюнет покрывала
и стрекозиные разинет жвалы
йельский выученик мученик Аль-Аксы
на двух прожекторах стоять в лучах

Александр Бараш (р.1960), напротив, понимает свою принадлежность скорее Израиллю, чем России как принадлежность единой средиземноморской цивилизации, а сиюминутные военно-политические обстоятельства – как реализацию вечной схемы:

приближаюсь
к тому месту
где
три с половиной тысячи лет назад
жили подобные мне – и поднимая глаза видели
ту же линию гор красную землю и голубое море Залив
со времени Троянской Войны сильно отступил
от бывшего царского порта
глядявшего в сторону
Египта а если
соскочить глаза влево –
то и на историческую родину – Финикию
Там как-то ночью на пляже к северу от Хайфы
быковатый сержант из ооновских войск
на одной acid party – повстречал
ученицу тихОна Что
произошло дальше –
читай в древне-
греческих
мифах

Несмотря на слабую фактическую представленность регионального структурирования в современной русской литературе, ценностный потенциал такого структурирования полагается, по-видимому, достаточно высоким: об этом говорят относительно многочисленные попытки декларировать единство и специфичность регионального литературного пространства в отсутствие значительных оснований для такой декларации (примерами могут служить дискуссии о владивостокской поэтической школе в альманахе "Серая лошадь" и о сибирской поэзии как едином целом в альманахе "Иркутское время").

Не слишком развит в русской поэзии и гендерный подход, что отчасти парадоксально, поскольку в круг безоговорочно признанных классиков русской поэзии первой половины XX века входят по меньшей мере две женщины – Анна Ахматова и Марина Цветаева (а по мнению ряда специалистов, их место могли бы оспаривать еще Елена Гуро и Мария Шкапская). Автороженщин много и в новейшей поэзии, в том числе среди поэтов первого ряда, но большинство из них в своем творчестве не занято специально рефлексией гендерных проблем. Это не может помешать исследователям увидеть в новейших стихах Инны Лиснянской, о которых уже шла речь, – исключительный по эмоциональной силе образ женской судьбы как беззаветного служения своему мужчине, а в поэзии Ольги Седаковой (р.1949) – выдающееся по отточенности и убедительности воплощение традиционных представлений о женщине как хранительнице стабильности жизни:

Вот одна старуха говорила:
– Хорошо, тепло в Божьем мире.
Как горошины в гороховых лопатках,

лежим мы в ладони Господней.
И кого ты просишь – не вернется.
И чего ни задумай – не исполнишь.
А порадуется этому сердце,
будто птице в узорную клетку
бросили сладкие зерна –
тоже ведь подарок не напрасный.

Я кивнула, а в уме сказала:
Помолчи ты, глупая старуха.
Всё бывает, и больше бывает.

Наиболее широко и с наибольшей психологической точностью основной круг привычных женских тем – замужество, материнство, эмоциональное охлаждение в браке, новая любовь, ведущая к распаду семьи, – предстает в стихах Веры Павловой (р.1963), однако и здесь очень заметно, что базовые гендерные представления лирического "я" (и, вероятно, автора) весьма традиционны:

Знаешь, чего тебе не хватало? —
Доли презрения, без которой
женщину на спину не опрокинуть,
чтобы барахталась, как черепаха,
чтобы дошло до бездушной дуры,
что самой не перевернуться.

Проблематизация гендера встречается в современной русской женской поэзии (за вычетом новейшего ее поколения, о котором чуть ниже) редко – в качестве ключевого автора следует назвать живущую в США Марину Тёмкину (р.1948), чья сквозная тема вообще – влияние на сознание современного человека бытующих представлений о том, что такое быть женщиной, быть евреем, быть интеллигентом и т.п. Большие (600-700 строк) стихотворения Тёмкиной строятся как собрания разнообразных штампов и стереотипов, перемежающиеся авторским комментарием, или сразу как своего рода трактат, в котором разбивка на стихотворные строки и легкие сдвиги синтаксиса (преимущественно инверсии) едва заметно акцентируют лирическое "я":

С самого начала она сделала эту
общую для молодых девиц ошибку, предложив
пользоваться собою и своим временем бесплатно,
что не столько к любви имеет отношение, сколько к тому,
как барышень тогда учили: быть полезной мужу,
содействовать ему в достижении его цели, а своей целью
лучше всего поставить мысль доказать, что она ему
совершенно необходима, что без нее он обойтись вовсе
не сможет, втайне надеясь: не уйдет, не бросит,
не заведет на стороне другую, тем самым и себя обрекая
на зависимость от его устремлений, и его пытаясь
в зависимость от себя, под свой контроль поставить,
из одной как бы исходя любви всей душою.

Русская гей-поэзия, отсчитывающая свой век от стихов Евгения Харитонов (1941–1981), впервые подвергших художественному исследованию специфику однополый любви, немногочисленна и разнородна, варьируя от изящной стилизации Алексея Пурина (р.1955), в книге "Апокрифы Феогнида" полностью строящего поэтическое осмысление современных любовных отношений между мужчиной и мальчиком на древнегреческих моделях, до агрессивной queer-поэзии

Ярослава Могутина (р.1974), ревизующей любые ценности частной сферы и трактующей межличностные отношения как целиком построенные на отношениях власти и собственности. Что касается русской лесбийской поэзии, то (несмотря на то, что опыты 1910-20-х гг., прежде всего у Софьи Парнок, гораздо ближе к современному пониманию гендерной проблематики, чем появившаяся в ту же эпоху гомоэротическая лирика Михаила Кузмина) до самого последнего времени она оставалась совершенно любительской, и только в новом поэтическом поколении 2000-х гг. несколько авторов – Гила Лоран (р.1978), Ксения Маренникова (р.1981), Наталья Стародубцева (р.1979) – взялись за ее разработку всерьез.

Вообще о новом поколении авторов возникла возможность говорить лишь в самое последнее время. Рубеж поколений, очевидно, возникает тогда, когда какой-то крупный социокультурный сдвиг меняет условия формирования личности для молодых людей вообще и для молодых авторов в частности. Молодые поэты 1990-х, получившие затем общее название "Поэты «Вавилона»" (по ежегодному альманаху молодой литературы "Вавилон", издававшемуся в 1992–2004 гг.), формировались в России под воздействием Перестройки, резко изменившей социально-психологический климат и культурный контекст: это было первое за много десятилетий поколение, стоящее перед необходимостью определяться в быстро меняющемся мире, а не адаптироваться к условиям стагнации. Результатом такой картины стал резкий *стилистический и мировоззренческий разброс* среди молодых авторов, входивших в литературу одновременно и, казалось бы, в сходных условиях. В то же время общность биографии зачастую заставляла держаться вместе авторов, весьма далеких друг от друга по своим литературным задачам. Отсюда – свойственная поколению "Вавилона" *эстетическая толерантность*, которой большинству литераторов предыдущих поколений, формировавшихся в относительно однородной среде, недостает. В начале 2000-х гг. ситуацию личностного и творческого созревания изменило массовое проникновение в жизнь человека новых информационных и коммуникационных технологий. Речь идет не только о переменах в мировосприятии и поведенческих моделях (как сказано в одном из стихотворений Станислава Львовского, посвященных этим переменам, "раньше говорили «Я что-то почувствовала и приехала», / теперь говорят «Получила твою СМСку»"), но и о новой форме социализации молодого автора – Интернет-сайтах со свободной публикацией, образующих своеобразную коммуникативную среду, в которой изначально оказываются почти все дебютанты 2000-х гг. Если представить себе, что значительные поэтические достижения возникают там, где плодотворная литературная традиция пересекается с вызовом времени, социально-психологическими особенностями эпохи, то раньше, как правило, молодой поэт сперва включался (хотя бы и через подражание) в течение традиции, а потом постепенно выходил на уровень запросов эпохи, – теперь же многие талантливые молодые авторы практически сразу начинают работать в пласте современности, беря за основу остросовременные речевые модели (рекламные тексты, гляцевую журналистику, рок-тексты и др.), а подключение к традиции, обогащение культурного багажа происходит уже потом. Благодаря этому парадоксальным образом некоторые открытия русской поэзии последних десятилетий (конкретистская открытость к самородной поэтичности речи, постконцептуалистское стремление добиваться искренности и аутентичности высказывания несмотря ни на что, объективистский пафос фиксации деталей окружающего мира во всей подлинности и подробности, интерес к гендерным проблемам) с самого начала оказываются достоянием младшего поколения и требуют только дальнейшего соотнесения с уже наработанным старшими авторами опытом. Говорить о 22-23-летних поэтах как о состоявшемся литературном явлении всегда рискованно, но представляется, что уже сегодня такие авторы младшего поколения, как Татьяна Мосеева (р.1983), Михаил Котов (р.1983), Юлия Идлис (р.1981), открывают новую страницу в истории русского стиха. В то же время поколение авторов, родившихся в 1980-е гг., уже внесло свой вклад и в развитие нескольких обозначенных выше традиций: близкая к метареализму поэзия Марианны Гейде (р.1980), "западническая" верлибрическая миниатюра Ильи Кригера (р.1978), неожиданное ответвление конкретизма у Дины Гатиной (р.1981) сделали этих авторов в их 20 с небольшим заметными фигурами в русской поэзии.