1. «Теория меньшинств» и прогресс

Существует ли прогресс в поэзии?

Существует ли прогресс в культуре вообще? Когда я сдавал экзамен по философии в аспирантуру, мой экзаменатор, старый марксист, задал мне этот вопрос. Я сказал, что прогресса в культуре нет — и получил протестующее замечание.

Некоторые изменения в культуре безусловно происходят. Поэзия тоже меняется по ходу времени. Современная поэзия не похожа на поэзию XVIII века, и не только характером лексики. Изменяется мышление поэтов, становится иной методология отношения к лирическому объекту и к авторскому слову; притом эти перемены являются не локальными, а массовыми. Прогрессивны они или регрессивны? Это зависит от взгляда наблюдателя за ситуацией.

Есть две крайние точки зрения. Первая (назову её «квазиаристотелианской») чрезвычайно распространена среди идеологов и практиков так называемой «актуальной литературы»; эта установка *требует* от поэзии непременной новизны. Отсутствие таковой в предпосылках этой установки делает поэтический текст неполноценным по причине отсутствия в нём смысла, приравненного к новизне.

«Так или иначе, есть *культурно бессмысленные* стихи (курсив авторский.—*К.А.*). Именно про них возникает вопрос: а зачем вы это написали? Я бы немного откорректировал его: а зачем вы это нам принесли?.. Из миллиона стихотворений, написанных за год по-русски, более 99% не имеют культурного смысла и бесследно исчезают, будучи помещёнными в русскую поэзию, условно говоря, от Сумарокова до Херсонского. Как старательный детский рисунок в Третьяковке» (Леонид Костюков. Провинциализм как внутричерепное явление // Арион. 2009. №4).

Уязвимость квазиаристотелианского подхода связана с проблемой механизмов верификации культурной цены текстов. Научные гипотезы в точных науках верифицируются сравнительно легко, ещё проще происходит верификация технических открытий и изобретений. Но если мы примем к действию тезис «в поэзии хорошо всё, что ново», мы потонем в океане «поэтической информации, претендующей на новизну». Тем более что такая «новизна» не вызовет сочувствия и / или интереса у подавляющего большинства аудитории, так или иначе ориентирующейся на традиции. Доверившись этому тезису, мы рискуем получить лавинообразное увеличение «культурно-энтропических текстов», да ещё и вне «обратной связи».

Есть противоположная крайность, наиболее чётко высказанная советским критиком, литературоведом и поэтом Татьяной Глушковой в статье «Традиция — совесть поэзии» (давшей название книге; М.: Современник, 1987).

«О чём же поэт-критик (Е. Винокуров.—*К. А.*) ведёт речь? Об *улучшенности* (здесь и дальше курсив авторский.—*К. А.*) анапеста — сравнительно с гекзаметром? Тактовика — в сравнении с силлаботоникой? О прогрессивности «тёмного бега реки» (Пушкин) сравнительно с „зыблющей равниной волн“ (Державин)? А с другой стороны, об улучшенности „осатаненья льющегося пива С усов обрывов, мысов, скал и кос“ (Пастернак) относительно „тёмного бега реки“ или пушкинской же „свободной стихии“?.. О прогрессе („более совершенном состоянии“) творчества наших сегодняшних поэтов — сравнительно с Гомером? Шекспиром? Пушкиным? Блоком?..

Абсурдность подобных утверждений, кажется, самоочевидна; а причина увлечённости абсурдным — пожалуй, в модности („современности“) слова („прогресс“), бесконтрольно растёкшегося на области, с ним не сопряжённые, им не оцениваемые.

Говорить о прогрессе возможно разве в пределах конкретного, индивидуального творчества, где действительно проследим бывает рост, движение именно вперёд — от начальных, слабейших, ученических стадий к зрелым и высшим. Или, быть может, в рамках лишь *зарождающегося* жанра или вида искусства, чего, конечно, нельзя в XX веке сказать о русской поэзии» (стр. 128).

Точка зрения Татьяны Глушковой, пожалуй, ближе мне, чем противоположная ей точка зрения Леонида Костюкова. Однако и с глушковской

установкой на невозможность (абсурдность) прогресса в поэзии я не могу согласиться. Пушкин впрямь в чём-то прогрессивнее Державина: не будь так, он не считался бы создателем русского литературного языка (в том числе литературного языка поэзии). И будь так, то среди современных авторов количество подражателей Державину и количество подражателей Пушкину было бы равным (ведь нет же никакой «прогрессивности» Пушкина по отношению к Державину). Между тем число наших современников, «пишущих в пушкинском стиле», огромно, а «державинского стиля» как такового в нынешней поэзии нет (есть только стилизации и дистантные влияния в интонациях, приёмах и т. д.).

Я думаю, что разрешить загадку «прогресса в поэзии» невозможно, не обратившись к теории социальных меньшинств, разделяющей таковые на два типа — на «закрытые меньшинства» и «открытые меньшинства».

«Открытые меньшинства» попадаются на глаза общественности реже, чем «закрытые меньшинства»; однако именно с «открытыми меньшинствами» связана суть прогресса (и понятия «прогресс»).

Поясню следующим примером. В Российской империи XIX века подавляющее большинство населения было неграмотным. В самом многочисленном тогдашнем сословии — в крестьянстве — количество грамотных составляло исчезающее малое меньшинство. Немногочисленные грамотные крестьяне были, и их мироощущение в своей среде было подобно мироощущению некоторых современных меньшинств: оно порождало сходные комплексы и коллизии. Русский крестьянин XIX века, владеющий грамотой, в крестьянской среде чувствовал (примерно) то же, что чувствует еврей в нееврейской среде (и большинство к нему относилось соответственно).

…Прошли десятилетия и века, и теперь грамотные люди из меньшинства стали абсолютнейшим *большинством*.

Это и есть «открытое меньшинство» — такое меньшинство, которое может стать (и обычно становится) большинством в процессе научения, овладения полезными практиками. А сам процесс овладения навыками составляет содержание того, что называется словом «прогресс».

Когда появились первые автомобили, сообщество «умеющих управлять автомобилем» включало в себя считанное число экзотов (в основном из круга «сильных мира сего»), потом оно стало «корпорацией профессиональных шофёров» (оставаясь меньшинством). В настоящее время уже я, не умеющий водить машину, ощущаю себя меньшинством. Точно так же пользователи компьютеров из меньшинства становятся большинством.

Однако гораздо чаще в обществе встречаются совсем другие меньшинства — те меньшинства, которые никогда не превратятся в большинства, потому что они изначально устроены как меньшинства, потому что их превращение в большинства не нужно и объективно невозможно. Некоторые из этих «закрытых меньшинств» отрицательны (наркоторговцы — безусловное «закрытое меньшинство»), некоторые позитивны — в той мере, в какой нужны обществу и не выходят за рамки своих обязанностей (полицейские или государственные чиновники — тоже «закрытые меньшинства»); чаще всего «закрытые меньшинства» нейтральны. «Закрытые меньшинства» имеют либо врождённую, либо добровольную природу: рыжими рождаются, а панками или нумизматами — становятся. Эталонный пример закрытого меньшинства (смешанной «врождённо-добровольной» природы) — аристократы. При любой их оценке нельзя не признать, что аристократы — меньшинство, которое никогда не станет большинством: сам смысл аристократии как социального явления в том, что «аристократы в меньшинстве».

И, разумеется, «закрытые меньшинства» не могут быть агентами прогресса — никакие, ни врождённые, ни добровольные. Одни *не смогут* обеспечить прогресс, другие — *не захотят*. Ни рыжие, ни панки, ни нумизматы, ни аристократы, ни наркоторговцы, ни полицейские никогда не станут большинством в человечестве.

Теперь я перейду к культуре, и с культурой, как всегда, всё очень сложно — как с любым самоорганизующимся сообществом (а культура — в своей совокупности — есть явление самоорганизующееся, природное; культуру уместно сравнить с изменчивым облаком или с океаном, а не с неизменными творениями человеческих рук — статуями и законами). Некоторые культурные стратегии и их проявления соотносимы с «открытыми меньшинствами», а некоторые — с «закрытыми меньшинствами»; притом чёткую границу между ними провести невозможно. К тому же движение культурных потоков мало предсказуемо: бывало так, что авторы, представлявшиеся современникам «герметичными» и «элитарными», спустя века формировали повестку мейнстрима и, напротив, «площадные», наидемократичнейшие тексты в грядущем оказывались достоянием исключительно специалистов. Но иногда культурные сообщества *сознательно* позиционируют себя как «закрытые меньшинства» аристократического типа. Такие сообщества регулируются-охраняются цензом приемлемости текстов, выверяемым не столько по общей «сложности», сколько по эзотерической непохожести на всё, созданное «экзотериками», «не аристократами». Такие «закрытые меньшинства культуры» действительно генерируют новизну, только эта новизна никак не связана с прогрессом. Кстати, они-то для себя легко выявляют (верифицируют) «правильно новые» тексты в общем

массиве «новья» — по корпоративным «паролям», непрерывно меняющимся.

…Во французской литературе XVII века было два противоборствующих литературных направления. Тон задавал классицизм, и он позиционировал себя как «открытое большинство». Идеологи классицизма хотели, чтобы к их установкам приобщилось как можно больше людей. Классицизм был *просветительским*, экспансионистским проектом. Классицисты не терпели «варварство» и «простонародность», но они не отгораживали себя от «простонародья». Они стремились переплавить «дикость простонародья» в (классицистическую) «культуру».

Однако во Франции этого же века было другое направление — прециозная литература (Оноре д'Юфре, Мадлена де Скюдери, Сирано де Бержерак); оно позиционировало себя как «закрытое меньшинство» (фактически это было аристократическое ролевое сообщество). Прециозисты намеренно писали тексты, интересные исключительно кругу посвящённых, отгороженные от всякого социального содержания.

Концепт прогресса был по умолчанию включён в идейно-эстетическую программу классицизма (классицисты понимали прогресс как перманентное окультуривание «дикости» в рамках просвещённого абсолютизма). А в семиосистеме прециозной литературы понятие «прогресс» было бессмыслицей и вообще не могло дискурсивно существовать. Прециозная литература не имела механизмов культурного наследования, а случайные факты такого наследования подрывали смысл «прециозности», что было исчерпывающе показано классицистом Мольером в комедии «Les Précieuses ridicules» («Смешные прециозницы»): провинциальные мешанки Мадлон и Като стремятся к вершинам прециозной культуры, обретают её живые эталоны в лице молодых аристократов. Однако «аристократы» оказываются переодетыми лакеями Маскарилем и Жодле, и взаимообмен «закрытого сообщества» оборачивается фарсовым взаимообманом.

Культурный прогресс, осуществляемый через «открытое меньшинство», сложен. Но он возможен. Он может проиграть (как проиграл классицизм — по ряду причин, не рассматриваемых в этой статье), он может выиграть долгосрочно, но всё же временно (как выиграл на семь десятилетий в нашей стране марксизм). Такой проект требует тщательнейшего осмысления механизмов «обратной связи» со средой «большинства». Конечно же, это риск (это — многие тысячи рисков). А культурный прогресс, осуществляемый через «закрытое меньшинство» — это не риск, это нелепость и знак-стигмат культурной травмы. «Аристотелианцы», ратующие за прогресс в литературе и одновременно отвергающие все вкусы за пределами собственной корпорации, движимы не целеполаганием, а чем-то иным (по моему мнению, неврозом, сублимируемым в разрушительной «игре» по Эрику Бёрну). Культура «закрытых меньшинств» может претендовать на многое: иногда она способна создавать прекрасные произведения (и даже гениальные произведения), иногда она находит почитателей и исследователей в будущих веках; она не может претендовать только на то, чтобы быть источником и / или каналом, движущим началом и звеном прогресса. Она вне прогресса. Невозможно писать для замкнутого круга избранных и провозглашать прогресс.

Не случайно две революции, произошедшие в русской поэзии XIX века, совершили не усложнение стиха, не его элитизацию, а, наоборот, его *упрощение*. Пушкин в 20–30-е годы XIX века демократизировал поэтический *язык*, устранив эзотеричность допушкинской поэзии — либо барочно громоздкой, либо избыточно салонной в «лёгкости». А «некрасовская плеяда» в 40–60-е годы XIX века демократизировала *тематику* поэзии, избавив её от условностей и спиритуализма — так русская поэзия стала реалистической.

Неизбежен вопрос: а как же третья революция, грянувшая в начале XX века? Как же Серебряный век? Ведь он изменил состав русского стиха, притом изменил навсегда: ныне невозможно писать стихи, какие писались в пушкинскую эпоху, — потому что поэзия прошла через Серебряный век. Нам кажется, что Серебряный век был не упрощением, а многоуровневым *усложнением* стиха. Тем более нам кажется, что он *элитизировал* (и спиритуализировал) поэзию. В самом деле: вот в конце XIX века были сиволапые народники и попсовики-романсовики; а вот пришли изысканные индивидуалисты-символисты; а вот — в XX веке — явилась многообразная сложность — позднесимволистская, футуристская, имажинистская, обэриутская — со всем своим меню небывалых поэтических стратегий — автоматическим письмом, заумью, абсурдизмом.

Но может быть, нам только *кажется*, что Серебряный век сотворён «закрытыми меньшинствами»? Я не сомневаюсь, что Серебряный век был, не сомневаюсь, что он принёс поэзии прогресс, не сомневаюсь, что он был движим культурными меньшинствами, я даже не сомневаюсь, что некоторые из этих меньшинств позиционировали себя как «закрытые».

Что же произошло в Серебряном веке? Надо разобраться.

2. Серебряный век: прогресс как стихия

Русская литература XIX века была преимущественно дворянским делом; в конце XIX — начале XX веков в неё хлынули толпы представителей иных сословий, доселе пребывавшие вне литературы.

Они не могли быть ни читателями, ни писателями, потому что не владели грамотой. Аграрная реформа 1861 года разрушила сельскую общину; значительная часть крестьянства переселилась в города и была вынуждена научиться грамоте. Это был безусловный прогресс, и он привёл к некоторым последствиям, в частности к формированию массовой вербальной письменной культуры (массовой литературы и массовой журналистики). Она обслуживала потребности «новограмотной» публики. Другие приобщившиеся к литературе (представители низового духовенства, старообрядцы, некоторые мещане и купцы) были грамотны и были читателями. Но они не были читателями литературы. И вот все эти люди стали читателями литературы (и писателями тоже).

Надо заметить: не быть в литературе не значит — не быть в культуре вообще. Человек не может существовать вне культуры. Люди, жившие вне литературы, пребывали в *своей* культуре с её формами. Во-первых, это — фольклор (литература невербальная, неавторская и не вполне литература по большому счёту); во-вторых — культурные практики, к литературе вообще не относящиеся, но иногда сопровождаемые вербальными актами (хлыстовские распевы, выкрики юродивых, рассказы паломников). По мере расширения литературного поля за счёт увеличения его участников остаточные проявления этой культуры инфильтровались в литературу.

Потребности «новобранцев литературы» не сводились к чтению (и воспроизведению) масскульта. Некоторые из «новобранцев» хотели (и могли) реализовать себя в «высокой литературе». Но они несли в себе *способ мышления*, сформированный обстоятельствами их родной культурной среды и не похожий на способ мышления литераторов XIX века, это обеспечивало новизну их литературной практике.

Часто людям кажется, что все мыслят так же, как они. На деле формы и способы человеческого мышления разнятся. Цена, которую мы платим за прогресс, — выравнивание культурного поля и актуализация для нас древних кодов из ядра культуры. Пока культура сегментирована, эти коды не известны нам и не влияют на нас; крушение социокультурных перегородок приводит к тому, что из тёмных пучин культуры к нам всплывают «глубоководные рыбы» (и навязывают нам свою глубоководную речь, формируют наше мышление).

…Если типичному современному человеку (не продвинутому в литературе) показать стихи Пушкина и стихи Велимира Хлебникова, он предпочтёт Пушкина. Но *думать* — понимать окружающий мир, объяснять себе причины его изменений, выстраивать стратегии поведения в нём — он будет *как Хлебников*, а не как Пушкин. Изящная пушкинская «философия судьбы» нам недоступна, потому что мы ежесекундно получаем информацию, которую не получал и не мог получать Пушкин. Зато специфическое мышление «хлебниковского типа» — с его тотальным конструктивизмом, ретроутопизмом и конспирологизмом, с его заражённостью «славянскими» мифомаячками, с его установками на автоматическое письмо — ныне повсеместно. И наш типичный современный человек, пишущий стихи, станет подражать Пушкину, насыщать тексты «пушкинскими словечками» — «музами», «девами» и «кумирами», а получаться у него будет, как у Хлебникова (не чуждавшегося тех же «пушкинских словечек»).

Кстати, Велимир Хлебников был бы возможен и в XIX веке; вероятно, он и тогда творил бы то, что творил. Вот только тогда он был бы не поэтом, а каким-нибудь «каликой перехожим», «нищим странником»; и у него самого не было бы потребности считаться поэтом; и в историю поэзии он бы не вошёл. Не случайно, попав в Персию, Хлебников прослыл тем, кем слыл бы в прежних социальных рамках — «урус-дервишем». От «странника-дервиша» (по меркам России XIX века и Персии) — через «инновационного поэта-модерниста» (по меркам России начала XX века) — к типичному современному человеку — вот вехи пути «Хлебникова». На всех этих этапах «Хлебников» неизменен; он таков, каков есть. Но изменяются пути его реализации, и изменяется наше восприятие его культурной деятельности. И это — плод культурного прогресса. Кстати, плод неоднозначный: в позднесоветское время Эдуард Асадов формально поэтом был, но ни один советский критик никогда не писал о нём — Асадов считался «фигурой вне поэзии», и его тексты распространялись по фольклорным каналам. Прошли десятилетия — ныне Асадов стал чемпионом среди поэтов советского периода по количеству издаваемых сборников. Механизмы прописки Асадова в литературе и механизмы прописки Хлебникова в литературе — идентичны. Эксперты скажут, что Хлебников — хороший поэт, а Асадов — плохой поэт. Вот только повлиять на работу издательств эксперты не смогут. Что поделать — иногда прогресс действует как стихия. Вычленить стихию на «хорошие» и «плохие» составляющие невозможно. Стихия нераздельна.

Теперь поглядим, что стихийный прогресс Серебряного века дал русскому стиху.

Пожалуй, самое значительное влияние на современную поэзию оказал символизм.

Новизна символизма проявилась не столько в расширении тематики, сколько в ином отношении к образу. В реалистической поэзии второй половины XIX века образ указывал на предмет. В символистской (и постсимволистской) поэзии образ (субъект называния) не связан с предметом (объектом называния), а связан со сложным ритуалом культурных соответствий. Символистское

мышление выросло из мышления аллегорического, эмблемного (образ — эмблема чего-либо). Аллегорическое мышление привязывает означающее к своему означаемому при помощи навсегда закреплённого переноса смысла; в символьном мышлении означающее отвязывается от означаемого и существует само по себе. Образы символистской культуры не существуют в предметном мире ни как отражения предметов, ни как аллегории; они — выдумки, приобретающие значение исключительно в языке авторской семантики.

Генезис символистского образа, становящегося из эмблемного образа, просматривается при сопоставлении текстов предсимволиста Иннокентия Анненского и символиста Александра Блока.

У Анненского сложные, изысканные, не всегда прозрачные образы несут в себе привязку к (метонимически переосмысленной) реальности.

Пока с разбитым фонарём,
Наполовину притушённым,
Среди кошмара дум и дрём
Проходит Полночь по вагонам.
(«Зимний поезд»)

«Полночь» здесь — не реальная полночь, но и не произвольная авторская выдумка; «Полночь» — проводник поезда, который по служебной обязанности обходил вагоны ночного поезда с фонарём (так было заведено во времена Анненского). Точно так же другие образы этого стихотворения аллегорически отражают реальность (но не указывают на реальность): «пышущий дракон» — поезд, «тяжкие гробы» — вагоны, «Рассвет» и «Закат» — рассвет и закат, переосмысленные и приравненные к «Полночи» строчным написанием первой буквы. Такая образная система, кстати, вызвала бы раздражённое неприятие критики предыдущей (чернышевско-белинской) формации, воспринявшись как рудимент барочной поэзии конца XVIII — начала XIX вв. (куда более скромные искания Фета были встречены той критикой шквалом насмешек и пародий).

Несколькими годами ранее Александр Блок написал другие строфы.

В пустом переулке весенние воды
Бегут, бормочут, а девушка хохочет.
Пьяный красный карлик не даёт проходу,
Пляшет, брызжет воду, платье мочит.

Девушке страшно. Закрылась платочком.
Тёмный вечер ближе. Солнце за трубой.
Карлик прыгнул в лужицу красным комочком,
Гонит струйку к струйке сморщенной рукой.
(«Обман»)

Образ «Полночи» у Анненского и образ «пьяного красного карлика» у Блока типологически различны: первый образ рождён феноменом реальности (проводником с фонарём), второй образ не привязан к реальности никак; он — исключительно выдумка автора. Для того чтобы выявить смысл образа «Полночи», надо знать особенности поездного быта начала XX века; для того чтобы отыскать интерпретацию образа «пьяного красного карлика», необходимо исследовать образную систему стихотворений Александра Блока 1904–1905 годов, сопоставить этот образ со смежными (с чертенятами, весенними тварями, болотным попиком, невидимкой и др.), провести сюжет текста через семантическое поле «городского локуса» в блоковской поэзии этого периода, образ девушки сравнить с парадигматикой предшествовавшего цикла «Стихов о Прекрасной Даме». Только при помощи таких операций возможно определить содержание текста.

С современной поэзией ещё сложней. У символистов, как правило, один отвлечённый образ приходился на один поэтический текст, а общая система образов раскрывалась в концепции цикла текстов. Современные стихи строятся на отвлечённой образности почти всегда. Если в современном стихотворении появляется слово «рыбы», оно может означать всё, что угодно, кроме реальных рыб; если поэт употребляет слово «верблюд», он вкладывает в него какие угодно смыслы, помимо собственно верблюда. Вдобавок символы из разных кодов в нынешней поэзии сыплются на читателя, словно в «Тетрисе» — только успевай реагировать-интерпретировать-раскодировать.

интересна не форма но мысль
watermelon арбуз ли кавун
с боем взяли снега перемышль
но надеюсь оставят москву

интересна не форма но стыд
птицеловом прикормленных слов
и горчит и горит и гранит
за собой оставляет любовь

анатомия тела овал
страусиные гонки зрачков
или рифма которой связал
все аксоны-дендриты в пучок
(Евгения Баранова «Тонкие материи»)

Между прочим, это — не самая сложная, не самая модернистская и совсем не заумная поэзия; по теперешним меркам это — глубокий арьергард, традиционная «женская лирика». Можно попытаться разобраться, к чему тут «кавун» и «перемышль», «гранит» и «анатомия тела», «страусиные гонки зрачков» и «аксоны-дендриты», «стыд птицеловом прикормленных слов» и «watermelon», — да не хочется разбираться.

Тех, кто видит в подобных практиках изысканность и элитарность, разочарую: эмблемное мышление — свойство *низового*, неподготовленного

сознания. Я часто сталкивался с тем, что в строке моего стихотворения «ночью на красные наши щиты зверю из логова выть» определение «красные» понималось публикой как знак-манифест коммунистической идеологии (хотя тут — аллюзия из «Слова о полку Игореве»). Человек, который не продвинут в механизмах работы культуры, склонен во всём видеть коварную «подмену». Поэтому аллегорический способ подачи образов (А = Б) и выросший из него символьный способ подачи образов (А = Не-А) по отношению к реализму (А = А) — не усложнение поэзии, а её *упрощение*. Целостная картина мира рассекается на фрагменты-образы, и в каждом из фрагментов выискивается отдельный смысл. Впрочем, это не предел: Велимир Хлебников находил смысл в отдельной букве, жёстко привязывая к буквенному означающему конкретное означаемое (многие современные адепты гороскопов и сканвордов согласятся с ним). Символизм — не только «расширение поэтического поля»; символизм — уступка «новобранцам литературы», ранее не знавшим ничего, помимо притч и басен. И это — уступка всем нам. Ведь разгадывать кроссворды удобней, чем вести диалог с живым человеком (с поэтом в том числе).

С заумью и абсурдизмом Серебряного века — совсем уж просто…

…23 января 1914 года в разгар «споров о футуризме» в газете «Русское слово» была опубликована заметка журналиста и писателя А. Амфитеатрова. Амфитеатров утверждал, что «истинный золотой век стихотворного футуризма цвёл 50 лет тому назад в мещанских слободках и улочках Орла, Мценска, Калуги, Епифани и т. п., где сочинялись такие стихи: „Чинги дрынги, мой фетон, Чинги дрынги фарафон!“». Амфитеатров был прав. Мещанская, купеческая и крестьянская среды XIX века дышали «заумью», которая, однако, не считалась частью литературы. Иван Яковлевич Корейша выкликал «без працы не бенды кололацы», вездесущие хлысты распевали «что писано тамо? сависвати свамо», уездные слободские ухажёры сочиняли «чинги дрынги», чтобы произвести эффект на девиц. Вся эта культура убедительно показана Лесковым, Сологубом, Андреем Белым и, в особенной степени, Максимом Горьким.

Абсурдизм тоже не был чужд XIX веку. Он процветал и в крестьянском фольклоре, и в «лесковской» серединной среде; он проникал и в «дворянскую культуру» — достаточно вспомнить «Козьму Пруткова». В XIX веке «Козьма Прутков» не был концептуален, считался «забавой досужих шутников» — но ведь он был.

А по какому ведомству провести «перформансы» вполне реального (помянутого Горьким в статье «О языке») нижегородского купца Алябьева?

Вот что он сипел, пританцовывая:

Пароходы — моровозы,
Гыр-гыр, гар-гар,
Гадят Волгу, портят воду,
Дым-дым, пар-пар.
Возят курв, халд, шлюх,
Возят всякую стерв*у*,
Губят окуня, стерлядь,
Эх, чох, чих, чух…

По меркам Нижнего Новгорода — звучащая «клоунада» (зловещая и грозная) и, в любом случае, внелитературный акт. По меркам Серебряного века — литературно-инновационный (хоть и содержательно пассеистический) футуризм, Хлебников, Божидар и Василий Каменский в едином лице. По нынешним меркам — плохая, полуграфоманская, но поэзия, имеющая право на публикацию (желательно за счёт автора).

Прогресс — не повышение общего уровня; прогресс — это достижение *удобства*. Быть грамотным — *удобно*. Водить автомобиль — *удобно*. Пользоваться компьютером и интернетом — *удобно*. Писать стихи как легкокрылый Пушкин (а не как громоздкий Державин) — *удобно*. Давать волю фантазии, создавать поэтические образы, сообразные только с внутренним миром автора — *удобно*, и продвигать слободские (заумно-хлыстовские или лубочно-сентиментальные) практики, называя их инновациями, — *удобно*. Предпочесть Эдуарда Асадова Борису Слуцкому, Давиду Самойлову и Сергею Островому — тоже *удобно*. Само по себе удобство — позитивное явление, в общем. Но порой прогресс осуществляется не запланировано, а стихийно (если быть точным, конкретные достижения прогресса — результат воли и ума людей всегда, но *последствия* этих достижений — зачастую слепой выплеск стихии).

Реформа 1861 года заставила неграмотных людей стать грамотными — это плюс. Грамотность выявила потребность в массовой культуре — это плюс под знаком вопроса. Социальные слои, жившие и реализовывавшиеся вне литературы, вошли в литературу — это (всё же) плюс. Способы мышления, сохранявшиеся ими, инфильтровавшись в литературу, дали Серебряный век — это великий плюс. Серебряный век косвенно (и прямо также) привёл к социальным потрясениям-переворотам — это огромный знак вопроса. В 80–90-х годах XX века увеличилась свобода слова — это плюс. В силу этого массово стал печататься Асадов — это минус для «высокой поэзии» и плюс для аудитории Асадова. Появился интернет — это плюс плюсов. Благодаря интернету возник сайт «Стихи.ру», на котором могут самовыражаться сотни тысяч авторов (включая «алябьевых наших дней») — для меня это, наверное, плюс, но не для всех он бесспорен, а для кого-то это — минус.

Расширяется ли поле литературы? Да, расширяется. Вот только расширяется оно *снизу*. Вследствие социальных процессов раздвигаются рамки литературы; то, что раньше *существовало*, но существовало *не как литература*, входит в пространство литературы, становится приемлемой литературой.

Может ли раздвинуть границы литературного поля один-единственный автор-новатор? Может, если его искания будут нести в себе некоторое социальное содержание, созвучное культурным импульсам современного ему социума. Но просто так, по щучьему велению, по чьему-то хотению смыслы не прирастут, пределы не раздвинутся и прогресс не осуществится; переворот случится не в литературе, а исключительно в авторской головке. Ну может быть, достижения автора-новатора возьмёт на вооружение некая литературная корпорация, может, она достигнет определённых успехов лоббистским путём. Ни на общество, ни на культурные процессы, ни на историю литературы это никак не повлияет.

А новаторами современным поэтам быть (и слыть) хочется…

3. Советские детективы, ангелы и нейронные сети

Как писать стихи, не укладывающиеся в «русскую поэзию, условно говоря, от Сумарокова до Херсонского»?

Заумь и абсурдизм — не подходят: они уже *были*. Значит, они прошли.

Зато «символистский путь» размывания связей между предметом и словом подходит оптимально: этим можно заниматься поэтапно (от блоковского «красного карлика» до барановских «гонок зрачков» и так далее), и каждый этап даст впечатление новизны.

Надо только умерить чувства; ведь сильные чувства — атрибут «поэзии от Сумарокова до Херсонского». Прежние поэты любили, ненавидели, надеялись, протестовали, упорствовали, радовались, грустили, боялись. Чтобы не стать похожими на них, нынешним новаторам надо оставить себе лишь следы чувств, а чувства — запретить! Надо равнодушно играть словами, как кубиками, — называя чувства и не выражая их. Вот и у Барановой поминаются и «любовь», и «стыд» — в одном ряду с «аксонами-дендритами»…

…Но вдруг новаторам пришёл сюрприз, определяемый мной как «эффект советского детектива».

Я люблю «герметические детективы», обожаю разгадывать придуманные автором-детективщиком шарады. У Агаты Кристи личность преступника, его мотивы, способ совершения преступления узнаёшь на последних страницах — и азарт соревнования моего (читательского) ума с мощным умом Агаты Кристи — затягивает.

Советские писатели пытались создавать детективы, в том числе «герметические детективы» а'ля Агата Кристи. Но непременные идейно-этические нагрузки давали знать, и я вычислял преступников советского детектива на первом десятке страниц — минуя последующие сюжетные конструкции. Они, конструкции, могли быть суперзакрученными, однако я знал, что преступник — тот персонаж, который высокомерно разговаривает и делает научную карьеру. Или тот мужик, который разводит нутрий на продажу и копит деньгу. Или тот молодчик, который обожает заморские шмотки и носит имя «Игорь». Или тот Эдуард, который завскладом (не шахтёр же Вася). Или тот, чья фамилия заканчивается на «-ский». Получалось так, что хитросплетения советских детективщиков оказывались напрасны — я выигрывал соревнования с ними окольным, неправильным, несюжетным путём, приходил к разгадке чёрным ходом. Вот так и «сложности» современной поэзии моё сознание приучилось обходить.

…В конце 2016 года вышла анонимная антология «Русская поэтическая речь». Я принимал участие в этом проекте — не как поэт и не как автор второго тома «Аналитика: тестирование вслепую», а как скромный выборщик, отбиравший двенадцать лучших текстов антологии для дайджеста (мой дайджест, кстати, опубликован). Задача была нелёгкой: тексты антологии преимущественно были сложными, иногда — архисложными, а мне требовалось честно понять все тексты всех ста пятнадцати подборок (приблизительно — тысячу сто пятьдесят текстов), чтобы сделать отбор.

В процессе чтения я вдруг осознал, что для понимания этих текстов мне не требуется понимания слов, из которых тексты состоят. Слова текстов были хитрыми, связи между словами сложнейшими или нулевыми; а я — щёлкал один ребус за другим, руководствуясь не скрупулёзной расшифровкой слов-образов, а общими «настройками», интонациями. Вот первое стихотворение антологии…

Пыль во рту летящей птицы.
Круглый лёд в зобу леща.
Прошуршали наши лица,
как тряпички трепеща.
То сама себя капризней
(слаще лытки мотылька),
то, в отличие от жизни,
смерть по-прежнему легка,
но не так великолепна,
как под нею облака…
Слеплен хлеб. Судьба ослепла.
И смола — из молока.
И покуда в рай капустный
наших деток прячем мы,
«Это вкусно, это вкусно», —
воют волки тёплой тьмы.

Преподаватель Владимир Руднев провёл опрос по интерпретации этого текста и посетовал, что «ни в письменных ответах, ни в последующем устном их обсуждении никто не смог объяснить значение фраз „рай капустный“ и „слаще лытки мотылька“». Ничего удивительного: эти фразы создавались не для объяснения значений, они вообще не имеют значений. Образы двух первых строк — яркие, запоминающиеся, но они не связаны с семантикой текста, они привнесены по частушечному принципу («птица прыгает по ветке, бабы ходят спать в овин, разрешите вас поздравить во честь ваших именин» — семантическая роль «птиц» одинакова). Следующие две строки дают некоторую тень смысла: прошуршали наши лица — и будя, и финита нам. Во второй строфе текста смысл окончательно проявляется — если проигнорировать «лытку мотылька» (чёрт знает, что это за лытка и отчего она сладка, но не слаще смерти). «Смерть по-прежнему легка, но не так великолепна, как под нею облака» — вот оно, содержание стихотворения (не сказать, что такое уж оригинальное). В третьей строфе — опять загадки-затычки: «слеплен хлеб» — кем? зачем? из чего? «Судьба ослепла» — суперштамп. «Смола — из молока» — сделана из молока? вытекает из молока? — бог весть. «Рай капустный» — почему «капустный»? Допустим, потому что детей «находят в капусте». «Воют волки тёплой тьмы». А если «воют волки кислой тьмы» или «круглой тьмы»? Ничего ведь не изменится. А если заменить на антоним: «воют волки хладной тьмы»? Текст чуть осквернится осмысленностью — только и всего. А если не «волки»? «Воют кошки тёплой тьмы», «воют кварки тёплой тьмы», «воют губы тёплой тьмы» — нулевой эффект. А если не воют? «Лают шавки грязной тьмы», «стонут дети глупой тьмы» — тот же нулевой эффект. Из четырёх слов строки сколько-нибудь семантично лишь одно — «тьма». Пойдём другим путём, выявим общую конструкцию строфы: волки воют «это вкусно», покуда мы прячем деток в рай (капустный) — опять ничего не прояснилось. А суть текста очевидна и без интерпретирования «зоба леща», «лытки мотылька» и «волков тёплой тьмы». Элегия-с. Просветлённое приятие жизни и смерти…

В той же подборке…

> Не Дали ли литовской плойкой крутит лукавый ус,
> а Везувий готовит пьесу «Выдавливание угря»?
> Иисус за пазуху понапихал медуз,
> а в трусы для юмора сунул себе угря.

Причём тут Дали? Ус Дали — ладно. А отчего Дали крутит ус «литовской плойкой» (а не «эстонской плойкой» или «латвийской плойкой»)? Извержение вулкана подобно выдавливанию угря — но зачем «Везувий», а не, допустим, «Толбачик»? И что даёт данное сравнение посылу текста? Ему ничего не даёт даже кощунство в третьей-четвёртой строках строфы — столь же необязательное, как остальные находки, и дежурное (во второй подборке антологии «Бог стоит посреди крапивы» — то медузы, то крапива).

Но ведь и здесь всё прозрачно: «карнавальный абсурд с оттенком протестности».

В какой-то момент моей работы над антологией её тексты стали казаться мне удручающе *одинаковыми*. Парадокс: авторы-анонимы разные, и слова в их текстах разные, диалоги между словами бессвязные — а тексты *одинаковые*. Десять «карнавальных абсурдов с оттенком протестности», двадцать «народно-лубочных самопрезентаций в духе Башлачёва», тридцать «элегий с просветлённым приятием жизни и смерти», сорок «гендерных верлибров»…

В самом деле, можно интерпретировать образы у Анненского и у Блока, но продуктивно ли поверять рациональной методикой герменевтики словообраза *это*?

> Не бреющий ног задевает копытом —
> И вот уж фонтан самоцветов зацвёл,
> И вот самопальный кораблик испытан,
> Танцуя огонь и скача, как козёл.
> *(№8)*

> Идёт на приступ ровный дым травы,
> разинув ревень, катится аллюром…
> Росою брызжут пальцы тетивы
> в пельмени из панамок физкультуры.
> *(№17)*

> комар и малейшая грязь
> в активную жизнь подалась,
> грохочет земля, как буфет:
> подайте дитя на обед.
> *(№39)*

Может быть, всё же разумнее относиться к этим «козлам», «пельменям» и «буфетам» как к мяуканью кошки — ориентируясь исключительно *на интонации*, а не на Логос? Известно, что у высших животных (у некоторых млекопитающих и птиц) есть свои языки, но эти языки лишены Логоса (абстрактных понятий и логических конструкций); они — озвученные эмоции и интонации. Есть ли Логос в «пельменях из панамок физкультуры»? А если (всё же есть), надо ли его искать?

Мне было скучно мыслить «на кошачьем языке», а отобрать двенадцать лучших стихотворений — полагалось.

И тогда, чтобы скрасить скучнейшую работу, я стал считать ангелов.

Дело в том, что в первой же подборке было «Господь… как тюбики, ангелов смял». И в третьей подборке наличествовали «ангелы», и четвёртая началась с «ангела», и в седьмой оказались «ангелы», и восьмая завершилась «ангелом», и в девятой

«ангелы» спали, и в восемнадцатой говорили, и в двадцать второй дрались. Я принялся из любопытства считать подборки «с ангелами» (ангелов набралось на любой вкус — и «рыжих», и «чёрных», и «потных»). Итог: из ста пятнадцати подборок «ангелы» имели место в двадцати девяти. Примерно четверть книги, однако.

Добавлю: религиозной поэзии в антологии не было (что неудивительно: один из её составителей — воинствующий атеист). Да и не позволяют религиозные традиции ангелам потеть и сминаться, так что ангелы слетелись в антологию не из церковных книг. Но и не от Георгия Иванова с Георгием Адамовичем? Откуда? Да из массовой культуры же. Из попсы. От пресняковых-глызиных-киркоровых белыми крылышками бяк-бяк-бяк. Ну, ещё немножко от «стихийного гностицизма» — фарватерного метафизического настроя современного масскульта (и современного массового сознания). От Ричарда Баха, от Коэльо, от «Звенящих кедров Анастасии» (тоже — от попсы).

Боролись-боролись с попсой, гнали-гнали её в дверь. А она — в окно, и краше прежнего…

Ничего удивительного: сдвиг поэтической речи от общего смысла к отдельному слову, ослабление семантических рядов, парцелляция восприятия бытия на отдельные образы — всё это подавляет и уничтожает авторскую личность. Впрочем, составители антологии этого и добивались: не случайно же они собрали её из *анонимных* текстов. А там, где нет живой личности, там начинает множиться культурная «микрофлора» — мифомемы, архетипы (вряд ли авторы подборок №1 и №39 знакомы, но в их строфах, которые я привёл, есть единый мотив «пожирания детей» — землёй или «волками тёплой тьмы», продиктованный Солярисом мифополя), «образные фотоны попсы» (тоже связанной с архетипикой). Да и тексты попсовых песен — они ведь относятся к той вербальной культуре, которая уже прошла через мясорубку Серебряного века; нынешняя попса-эстрада — сплошной символизм, притом поздний, с распадающейся языковой основой. Какая связь между «рюмкой водки на столе» и «молодой луны криками»? Самая что ни есть символистская. И та немудрёная поэзия, которая сейчас в изобилии творится современными людьми, не знающими другой актуальной культуры, помимо массовой культуры — и она прошла через мясорубку Серебряного века. Возможно, не ведая о том.

Вот строфа из стишка, опубликованного в нынешнем, 2018 году журналом «Литературная Адыгея» (имя автора не называю):

Под парусом несбывшейся надежды
Лелеяла когда-то я мечту.
Соль на губах иссушенных и бледных
Щипала язвы в бурю и в жару.

В XIX веке было немало графомании, но ни один графоман XIX века не написал бы такое, потому что он задумался бы о том, зачем прикасаться солёными губами к язвам, да ещё и в бурю и в жару. Даже у Бенедиктова вычурные образно-отвлечённые конструкции соответствовали хотя бы логике разворачивания образа. Ясно, что данная строфа — *постсимволистской* культурной эпохи. И автор этой строфы следует по тому же пути, по которому устремились творцы «лытки мотылька» и «панамок физкультуры». Да, следует медленно и неуклюже, не освободившись от штампов-аллегорий (хотя чем «парус несбывшейся надежды» лучше «ослепшей судьбы»?), впадая в сентиментализм, но в том же направлении.

И читатель стихов — тоже идёт в том же направлении. У человеческого сознания есть особенность: когда семантические структуры становятся слишком сложными для восприятия, река мысли пробивает перегородки и начинает объяснять сложности простыми способами; чем больше усложнения в объекте восприятия, тем больше упрощения у субъекта восприятия, у воспринимающего. Оттого-то я, минуя хитросплетения сюжета советского детектива, вижу преступника в завскладе Эдуарде. Оттого-то все темноты советской поэзии понимались как плоские политические («эзоповы») аллегории и цензорами, и благодарными читателями. Оттого-то стишок Барановой — «о любви» (а не «о кавуне» или «о Перемышле»). Чем «инновационнее» связи между словами в стихах, тем пуще эти стихи станут восприниматься аудиторией как попса попсовишна — если отгораживаться от всепроникающего культурного поля попсы индивидуальной поэтикой их авторы не смогут (или не захотят). В самом деле: у попсовика словесный бефстроганов «с ангелами», и у инноватора — такой же словесный бефстроганов «с ангелами». Где разница?

Оппоненты скажут мне: «А как же Осип Мандельштам?» Я отвечу им: и Мандельштам стал поживой Аллы Пугачёвой, это во-первых. А во-вторых, Мандельштам *работал* над своей поэтикой — системно работал — даже поздний, «сумасшедший». Казалось бы, «пыль во рту летящей птицы» и «круглый лёд в зобу леща» — находки на уровне Мандельштама. Но они не связаны с соседними словами и с соседними строками; они — сами по себе. «Воющие волки тёплой тьмы», как я показал, заменяются на что угодно. Замените хоть одно слово у «бессвязного» и «безумного» Мандельштама…

Вспомнишь на даче осу,
Детский чернильный пенал
Или *бруснику* в лесу,
Что никогда не сбирал.

Брусника смыслово не отличается от черники ничем: что та лесная ягода, что эта; различия

только в *звучании* названий ягод. Слово заменено равноценным по смыслу, но иначе звучащим аналогом — и строфа из драматичной вмиг превратилась в смешную. Вот что такое Мандельштам. Так что Мандельштаму — мандельштамово, а инновационным инженерам «спящих ангелов» — слыть попсой.

Ещё одно возражение: но ведь можно удалить из текстов последние следы «коллективной культуры» — так, чтобы в них не осталось бы ни «ангелов», ни «любви», ни «пельменей»? Ни трогательного, ни возвышенного, ни бунтарского, ни смешного — только постная бессмыслица, и всё. И остатки синтаксиса — сломать!

Например, так…

автомобили на полях
и вот он весёлый поднял как ветер,
и вот и всё возвратится в поле,
и в полумгле неподвижной
под водой поднялись в поле заката,
и вот он на поле над водой поднялась в поле
и волна весёлая весёлая,
и в поле вечернем положит волна.
и вот она возвратилась в поле волна,
и в поле волнуют ветер ветерки (и т. д.).

Раскрою секрет: этот текст был взят мной из научной статьи Бориса Орехова и Павла Успенского «Гальванизация автора, или Эксперимент с нейронной поэзией»; статья была опубликована в шестом номере «Нового мира» за 2018 год. Нейронные сети — совокупности математических функций, каждая из которых на вход получает данные, обрабатывает их и передаёт другим функциям в сети. Если сказать просто, это — алгоритмы машинного обучения. В настоящее время нейронные сети могут создавать (квази)литературные тексты; впрочем, и в прошлом веке кибернетические устройства писали «стихи»; я читал об этом в пору моего отрочества, в начале 80-х годов XX века. Тогда употреблялось слово «роботы» («робот пишет стихи»); по привычке воспользуюсь этим (напрочь устаревшим) словом и я.

Нейронной сетью (роботом) был написан текст. Авторы статьи сопоставили этот текст с другим текстом, созданным живым человеком, взяли два текста, без указания их авторства (но с напоминанием о том, что один текст «человеческий», а второй «нечеловеческий») показали тексты неназванному профессиональному литературоведу и предложили ему определить, что кем (чем) написано, а также проинтерпретировать оба текста.

Я сразу вычислил, какой из двух текстов создан роботом, — тот самый, про автомобили на полях. Но мне удалось это только потому, что в пару ему был отобран типичный модернистский текст первой половины XX века («Ущерб любви» футуриста Ильи Зданевича»).

автомобили роют грубой толпой рожи в качели
луна нудя руду левой левой ватаги солдат
кружит жужелица ковчеги убогих ложат на
мостовую деревяшки тьмы тем тьмы тем кофеен
столы
мосты с перепугу прыгают нынче молотят
женщину сутолка лакеи как тангенс как
тангенс столбы торчат
улицу оплели провода телефонов рыжие волосы
созвездия по ним говорят с
землёй злы (и т. д.).

Тоже набор слов. Но в его тезаурусе — в отборе существительных, в характере глагольной лексики — есть глобально-катастрофическая, урбанистическо-апокалипсическая сумятица, свойственная общемировой модернистской литературе периода 1914–1930 годов; и именно то, что делает этот текст живым, человеческим, по меркам современной «актуальной поэзии», выглядит предосудительным и «не имеющим культурного смысла», «исчезающим в русской поэзии от Сумарокова до Херсонского».

«Что за пафос?» — скажут автору текста и отошлют его к тупым панкам. Что поделать: всё «позитивное» и «возвышенное» ныне стало достоянием попсы, но ведь и всё «негативное» и «грязное» — тоже стало достоянием попсы. Не скомпрометировано только пресное, нейтральное, безоценочное.

Кстати, литературовед-комментатор тоже склонился к тому, что текст про автомобили на полях написан роботом, а текст про «рожи в качели» — человеком. Не скажу за литературоведа, но если бы мне показали бы не текст Зданевича, а текст современного инновационного поэта из «школы Драгомощенко», я бы, вероятно, ошибся.

Вот, например — всё из той же антологии «Русская поэтическая речь»…

когда я никогда не буду
пресловуто всё пресловуты
семь дней в неделю кто ходит
падает и то кто начинает тот
ненай идёт ненай нейдёт
нет у меня для вас ничего нет
никудышна и с утра и к вечеру не своя
у ты моя малоротая моя — малоротая.
(№36)

В машинном тексте про автомобили на полях больше *человеческого* — больше лиризма, больше искреннего потрясения пред красотой природы, чем в «ненае». Я мог бы предположить, что текст про автомобили на полях порождён живым воспоминанием о поездке на автомобиле по закатному ветреному полю. В «ненае» же — исключительно «отвратительная нирвана дешёвых меблированных комнат» (Н. Гумилёв).

…В антиутопиях XX века тотальное превращение людей в роботов — знак абсолютной беды, стопроцентного зла. А для нынешних адептов новизны робот, пишущий стихи, — желанный *эталон* для поэтов. Скопом попревращаться в роботов, — только б быть новым, не существовавшим в поэзии «от Сумарокова до Херсонского» — какой ужас!

Несколько лет назад я сказал, что русский стих подошёл к своим пределам. Надо мной посмеялись, заметили, что не русский стих, а я подошёл к пределам (консерватизма и охранительства). Я не отказываюсь от того своего утверждения. Русский стих действительно подошёл к пределам — формального усложнения. Исчерпались все социальные ресурсы усложнения русского стиха. Из кувшина можно вылить только то, что в кувшине *есть*. Из кувшина невозможно вылить то, чего в кувшине *нет*. Прогресс — удар молнии, включающий в себя не только электрический импульс сверху, из грозовой тучи, но ещё и «лидер» снизу. Не будет лидера снизу — не будет и молнии. В литературе не случится того, чего нет в социокультурном пространстве.

Ну нет там потребности в размывании семантических связей стиха — и неоткуда взяться такой потребности. Эта практика противоречит и состоянию современного социума, и механизмам человеческого восприятия текстов. Люди начала XX века привыкли видеть одно через другое, они *хотели* увидеть это и в поэзии. А современные люди *не хотят* и *не могут* понимать тексты с ослабленной связностью семантики. Они воспринимают такие тексты — по мере их «усложнения» — сначала как попсу (замечу, что современные поэты, эксплуатирующие наработки, допустим, Арсения Тарковского или Рубцова, выглядят как благородная альтернатива попсе, как не-попса, как «настоящая поэзия»). А потом инновации становятся неотличимыми от работы роботов. На *этом* пути русский стих впрямь подошёл к пределу.

Что же делать поэтам?

Выражать в стихах *личность* — чувствующую и мыслящую, изменчивую и неисчерпаемую. Личностная поэзия осталась далеко позади, в эпохе Модерна, эта поэзия «бесследно исчезает» в пространстве «от Сумарокова до Херсонского»? Плевать. Личность — та новость, которая всегда действительно нова. Прогремел же Борис Рыжий — не высшей степенью культурности или инновационностью, а своей (лирической) личностью. Ну, конечно, поскольку каждый современный поэт пребывает под тягчайшим гнётом-воздействием поэтической речи «от Сумарокова до наших дней», надо уметь, выражая личность, уклоняться от всех устойчивых форм речи, от шаблонов, навязываемых традицией. Именно уклоняться — не ломать правила игры, а играть, но по-своему, индивидуально. Не отказаться от рифмы вообще, потому что все рифмуют «маски-сказки-ласки», а воспользоваться рифмой «маски-хаски» или «маски-подвязки». Быть поэтом-традиционалистом, но таким традиционалистом, который ни на кого ни похож — узором собственной души (ведь каждая душа неповторима).

Если же всё ж невтерпёж прослыть «новатором»…

Чего сейчас много в культуре, но почти нет в литературе?

Уж явно не необычных сочетаний слов (их, наоборот, много в литературе, но социокультура в них, пожалуй, не испытывает нужды).

Мифологий — вот мой ответ. Низовых мифологий (мифологии всегда «низовые»). Их бесконечно много в нашей культурной жизни — но для высокой литературы они кажутся опасными. Благословен тот поэт, который работал с мифологиями (как Юрий Кузнецов) или работает с ними (как Мария Степанова в «Песнях северных южан»)! Такой поэт, который заставит нас относиться к «мифологиям большинства» как к предмету «высокой поэзии» и станет новатором. Хотя бывают мифологии не только большинства.

По мнению Ролана Барта, мифологии возникают, когда некоторые культурные практики и явления, будучи новыми, современными, преходящими и рукотворными, выдаются за нечто «древнее», «извечное», «бессмертное» и «природное». Барт был марксистом; он считал, что мифологии создаёт исключительно буржуазия, а пролетариату как бы незачем нуждаться в сладкой лжи и потому пролетарская идеология лишена мифологизации. Я думаю, что в этом пункте Барт был неправ. Мифологизирует действительность не только буржуазия. Мифотворчеством занимаются *все* социальные группы. Разумеется, создаёт собственные мифы большинство (в терминологии домодерна — «народ»). Но ведь и меньшинства тоже не чужды мифотворчеству. Притом «закрытые меньшинства» больше нуждаются в мифотворчестве, нежели «открытые меньшинства» — по той причине, по которой для Барта не нуждался в мифах пролетариат. Культурной преемственности потребна точность понимания механизмов культуры. Те, кто хотят обеспечить такую преемственность, заинтересованы в *правде*, а не в мифе. Социокультурные источники мифотворчества — народ… и элиты (закрытого типа); а просветители, пребывающие между элитой и народом, бегут мифов.

Замечу: в принадлежности к «закрытому меньшинству» по себе нет ничего плохого (если, конечно, «закрытое меньшинство» не является отрицательным). И в мифотворчестве «закрытых меньшинств» тоже нет ничего плохого (это процесс естественный). Плохо, когда «закрытые меньшинства» отравляются собственными мифологиями,

впадают в самообман. Если поэт коверкает язык, потому что ему кажется, что коверканье языка — новаторство, а на деле — потому что он принадлежит к некоторому «закрытому меньшинству» и сублимирует социально-психологический кризис своего меньшинства, это — частное дело данного поэта. Но когда он искренне убеждён в том, что «новаторство» его опытов — дело «древнее» и «природное» — вот это опасно — опаснее, чем зеркальные мифологии «большинств» о «древностях-извечностях-природностях». Опасно хотя бы потому, что (по моему мнению) «агрессивные мифологии большинства» есть *следствие* «мифологий закрытых меньшинств». Сначала «закрытые меньшинства», опьянённые «благословенностью всякого новаторства», начинают навязывать народу собственные бесполезности (а иногда и непотребства), выдавая это за «единственно верный путь»; потом народ, не желая идти по такому противоестественному пути, придумывает мифы «антиэлитарного» и «противоменьшинственного» характера. При этом страдают от народного гнева не только «закрытые меньшинства» (что прискорбно), но и «открытые меньшинства» тоже (что катастрофично).

Вот почему я склонен считать, что прогресс в поэзии (как и в культуре вообще) — это не расширение формальных возможностей поэтической речи (действительно объективно пришедшее к пределу), не всемерный триумф «закрытых меньшинств», пред которыми должны смиренно склонится все «непосвящённые», а непрерывный процесс *самоосмысления*, иногда приводящий автора к осознанному самоограничению.

Прогресс — не в навязывании всем того, чего нет и не может быть «в основе»; прогресс — совместное научение обучающих и обучающихся, при котором учатся не только обучемые, но и обучатели. Они учатся находить «в основе» то, что в ней есть, осмыслять и обрабатывать это — и передавать «основе» в виде «достижений прогресса».