



"...Искренность, индивидуальность, психологическая неповторимость лирики — такая же литературная условность, как и все в поэзии... "Я" в поэзии всегда условно: это не то, что автор есть, а то, чем он хочет быть..."

Данила ДАВЫДОВ

**Об искренности, качестве, литературной учебе,  
своём и чужом слове, слове живом и мертвом  
и т. д.**

*Часть третья.*

Читать часть первую - [здесь](#) , вторую - [здесь](#) .

Представление о том, «какая должна быть поэзия», конечно же формируется культурой, в которой существует сочинитель или читатель (не буду углубляться здесь в проблему «наивного» и «профессионального» чтения). Более того, любые формы противостояния господствующим тенденциям, «классике», «канону», «истеблишменту», любые авангардные жесты будут так или иначе отталкиваться от того репертуара художественных и смысловых возможностей, который будет предложен бунтарю господствующей культурой. Еще более радикальный случай: в прошлый раз мы говорили о том, что даже «дикий примитив» не может полностью быть оторван от пусть бы и случайных фрагментов, осколков культуры своего времени (в нашем случае — словесной, поэтической культуры).

Иными словами, некоторое вполне исторически замкнутое явление осознается как вневременное. Произнося «лирика», «поэт», ища диалектические отношения между разумом и чувством в поэтической деятельности, задаваясь вопросом о качестве стихотворения, вглядываясь в образную структуру, рассуждая о лирическом герое, человек часто не задумывается, что проецирует представления своего времени и своей традиции на иные традиции и иные эпохи. Говорить о Сапфо, Катулле, Франсуа Вийоне, Джоне Донне, не говоря уж о Саади, Ли Бо, Басё как о Пушкине, или Ахматовой, или Гандлевском возможно, лишь конструируя антиисторический миф, говорящий лишь о нас, но не о Катулле или Саади. О Пушкине или даже Ахматовой тоже, кстати, не стоит говорить, как мы часто говорим о них в качестве наших гипотетических современников — это опять-таки антиисторично, это вчитывание отсутствующих смыслов и невнимание к незаметным нам присутствующим.

Недавний по историческим меркам срок не отменяет гигантских разрывов, таких, что с точки зрения Пушкина, вероятно, значительная часть поэзии XX века была бы плоха или вовсе не была бы поэзией. Однако машины времени, видимо, так и не изобретут, если верить Хокингу, а рожденный в XX веке «Пушкин-штрих» мыслит бы уже как человек этой, а не предшествующей эпохи. Более того, скажу страшное: может быть, и Гандлевского мы тоже уже читаем искаженно... (Кстати, это аргумент, заставляющий как минимум задуматься о продуктивности любых конкретно направленных подражаний, заведомо «спрямляющих», упрощающих, уплощающих избранный для подражания оригинал. Об этом ниже будет еще несколько слов). Но, в любом случае, при всех разрывах и различиях, при всей временной дистанции и Пушкин, и Ахматова и Гандлевский принадлежат к одной большой традиции — (пост)романтической, родной для нас, но при взгляде на историю мировой литературы очень частной, к тому же во многом «крайней» по отношению к большинству иных традиций.

Неоднократно цитированный мною в предыдущих заметках М.Л. Гаспаров писал: «... в европейской культуре со времен романтизма "настоящей лирикой" считаются стихи ограниченного кругозора — такие, темы которых как бы лично ближе тому автору, человеческий образ которого воображался за условным поэтическим "я"». И далее: «Всякое стихийное отношение к мировой культуре эгоцентрично: нам хочется видеть в ней лишь предвосхищение того, что нравится нам в нашей собственной культуре. Для лирики это — "индивидуальное чувство", "лирическое начало", "подлинный лиризм", "глубина, проникновенность, искренность». Представляется, что чем более искренне написаны стихи, тем они лучше. На самом деле наоборот, чем лучше (по принятым нами эстетическим критериям) написаны стихи, тем охотнее мы предполагаем, что они писались искренне. А лучшим обычно кажется редкое. Чем более распространен тот или иной лирический жанр, тем более нам кажется, будто поэт подлаживается под его общие нормы, а чем менее он распространен, тем больше нам кажется, будто поэт говорит своим искренним голосом...

Искренность, индивидуальность, психологическая неповторимость лирики — такая же литературная условность, как и все в поэзии... "Я" в поэзии всегда условно: это не то, что автор есть, а то, чем он хочет быть».

Нетождественность физической сущности автора и его текстового проявления в общем-то в той или иной степени осознавалась в любой сколь-нибудь развитой культуре. Более того, и архаическая долитературная эпоха понимает «выделенное», то есть небытовое слово как акт — не эстетический, конечно, но заклинательный, магический, ритуальный. Для наивного автора, максимально сближающего человеческое вне- и внутритекстового автора, зазор между ними всё-таки остается, поскольку творчество понимается как нечто отдельное от обыденного потока жизни.

Что уж говорить о культуре профессиональной. В некоторых культурах «я» нивелируется; европейское средневековье не знает авторства в нашем понимании, хотя, конечно, прекрасно понимает, что тот-то текст написан тем-то. Дело, однако, в том, что он не столько написан, сколько пере-писан, уточняет некоторый воображаемый «абсолютный текст», его архетип. Анонимность здесь условна, как условно авторство в культуре трубадуров, или скальдов, или средневековых арабских поэтов, где мы часто видим уникальность биографического мифа и почти полную, до неразличимости, общность обращения к поэтическим образцам (почему так обращают на себя внимание уникальные отклонения от подобного следования канону — как в случае Бертрана де Борна или Эгиля Скаллаgrimссона). В средневековой Японии канон был максимально жёстко задан, но обстоятельства произнесения танка в Хэйанскую эпоху были уникальны, памятливы и связывались с конкретным автором — так индивидуальность проявлялась не столько в тексте, сколько в контексте.

Классическая лирика Древнего Рима или, несколько более сложным способом, в китайской поэзии эпохи династии Тан, при всех канонических рамках (видным нам сквозь века совсем иначе, нежели современникам) как раз индивидуальности не боялась, и, конечно, именно латинская поэзия через посредство гуманистов Ренессанса оказала влияние на структуру «я» во всей новоевропейской лирике. Впрочем, и тут было множество отдельных сюжетов: тот же бесконечный «спор древних и новых» - о преимуществах подражания древним либо, наоборот, «актуального», как бы мы сейчас сказали, сочинительства; или же противостояние нормативной поэтики классицизма и затем Просвещения изначально маньеризму и барокко, а в конце почти двухсотлетнего господства — сентиментализму и предромантизму. Последние не просто ниспровергали жёсткость канона, но абсолютизировали индивидуальное, «подлинное», «внесистемное». Руссо и Лессинг из прошлой эпохи представляли предтечами, Шиллер, ранний Гёте, несколько позже — Вордсворт, Кольридж, Блейк, у нас сначала Богданович, Дмитриев, Карамзин, а затем ранние романтики, начиная с Жуковского — либо интимизировали поэзию, либо указали на противостояние поэта и окружающего мира. И меланхолическая позиция частного переживающего человека (заданная еще «Страданиями молодого Вертера»), и бунтарская позиция индивидуалистического протеста не могли не сказаться на гипертрофии лирического «я».

Следующий виток взрывного постулирования «я» поэта как центрального поэтического начала - «высокий» модерн рубежа XIX-XX с его высшим проявлением (и, одновременно, своеобразным внутренним отрицанием, как и положено по Гегелю) — авангард. Но если исключить эпигонов очень низкого уровня, определенная условность такого рода позиции большинством поэтов не могла не ощущаться. При этом и теургическая утопия символистов, и еще более утопические модели футуристов, вплоть до хлебниковского «будетлянства», существовали на полном серьезе. Тем не менее, самые радикальные поэты продумывали преобразование мира именно как поэтическое, достижимое с помощью художественных средств, - с дополнением религиозных учений, философии, подключения параллельных культурных контекстов и даже различных новых тогда достижений науки и техники. И если связь модернистов и авангардистов с церковными деятелями и сектантами, эзотериками и шарлатанами, крупнейшими учеными своего времени и дельцами, революционерами и политиками, авантюристами и вообще самыми невероятными личностями была очевидной, то, всё-таки, при всей специфике нового искусства, полностью граница между цехами не размывалась.

Однако и художественный утопизм, и многообразие жизненного опыта, и сама ситуация противостояния мёртвому поэтическому канону требовала реакции. Одной из форм такой реакции стала практика жизнотворчества, превращение собственной судьбы в форму искусства. В этом смысле «я» становилось центральным понятием, а собственно поэзия — лишь одной из частей формируемого образа поэта, причем не самой важной: в

сущности, поэт в этом понимании был не автор стихов, но автор себя, а качество стихов или само их наличие в общем-то могли не учитываться (хотя для той эпохи это всё-таки крайние случаи — вроде «футуриста жизни» Владимира Гольцшмидта — выступавшего на поэтических вечерах с культуристскими номерами, хотя на самом-то деле все-таки кое-что написавшего).

Так или иначе, эта линия продолжалась многие десятилетия, вплоть до послевоенного андеграунда, да и сейчас можно обнаружить ее рудименты. За самой культурой следовало и порождающее своеобразные субкультуры отношение к роли поэта.

Меж тем, такая гипертрофия «я» соседствует с более спокойным академически-критическим пониманием проявленности «я» в тексте. Во-первых, за скобками текста остается собственно автор как личность, как физическое тело, как точка пересечения социальных отношений (именно это вынесение автора как такового за текст пытается опровергать практика жизнетворчества).

Во-вторых, есть градация внутривоэтических форм демонстрации «я». В общих случаях удобно говорить о «лирическом субъекте». Со школьных времен общеизвестно понятие «лирический герой». Лидия Гинзбург пишет однако: «Термином «лирический герой» несомненно злоупотребляли... В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными». И далее: «Лирический герой двупланен. Возникал он тогда, когда читатель, воспринимая лирическую личность, одновременно постулировал в своей жизни бытие этого двойника... Притом этот лирический двойник, эта живая личность поэта отнюдь не является эмпирической, биографической личностью, взятой во всей полноте и хаотичности своих проявлений. Нет, реальная личность является в то же время «идеальной» личностью, идеальным содержанием, отвлеченным от пестрого и смутного многообразия житейского опыта».

Подчас именно этот «лирический двойник» осознается «наивным» читателем как сам автор - «эмпирическая, биографическая личность», что приводит к системным ошибкам эстетического восприятия. Дальше от «лирического героя» - субъект «ролевой лирики», своего рода помещенный в стихотворение персонаж, даже и такой, которому автором предоставлено право говорить от первого лица. Интересно, что и здесь можно спутать роль и автора. Иногда по той же самой наивности: вспомним знаменитую цитату из Саши Черного: «Когда поэт, описывая даму, / Начнет: "Я шла по улице. В бока впился корсет" — / Здесь "я" не понимай, конечно, прямо — / Что, мол, под дамою скрывается поэт. / Я истину тебе по-дружески открою: / Поэт — мужчина. Даже с бороною» (названное,

между прочим «Критику», что намекает на уровень понимания поэтического текста тогдашней критикой — и только ли тогдашней)? Иногда — злонамеренно: вспомним пресловутый ждановский доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», в котором Ахматова, исходя из образа ее героини в стихах 1910-20-х, описывалась следующим образом: **«Не то монахиня, не то блудница, а вернее, блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой»** . Иными словами, нежелание видеть разницу между автором и формами субъектности в тексте могут приводить к отнюдь не комическим последствиям.

Наконец, еще дальше от автора как такового «поэзия под маской», при которой создается альтернативный истинному автору автор-персонаж — иногда с биографией, библиографией и т. д (самый известный пример — Козьма Прутков), иногда существующий только собственно в стихотворении, но маркированный, как «не-Я», «другое Я». Часто считается, что это прием исключительно комический или пародийный, но нет — те же стихи Николая Олейникова за юмористическим дном скрывают гибельное второе дно.

Совсем иначе проблему «я» в тексте поставил московский концептуализм. В прошлой заметке я говорил уже о понятии «художественный промысел» по Пригову. На смену житнетворчеству здесь приходит «имиджевое поведение», заведомо отчужденное от личности как таковой. Концептуализм производит тотальную критику художественных языков — и в немалой степени именно языков постромантического толка. В сущности, именно концептуализм отказывает автору в какой-либо привязке к субъекту художественного говорения, снимает саму возможность личного высказывания, даже многократно опосредованного. Расчистив поле от мертвых оболочек выродившихся культурных форм, концептуализм оказался перед необходимостью позитивной программы, которая искалась уже за пределами этого рубежного движения. Даже сам Пригов заговорил о «новой искренности» (о чем я также говорю в прошлой заметке), в дальнейшем же, учитывая опыт концептуализма, пусть бы и резко антагонистично, полностью или хотя бы частично не воспринимая результаты произведенной им революции, поэты оказывались перед необходимостью писать «от себя», зная, что это невозможно (чем-то эта проблема напоминала поставленную Адорно проблему «поэзии после Освенцима»).

Одним из важнейших путей здесь стали различные формы «перезаформирования» в лирике: от канонизации примитивистского «я», которое бы утрачивало маркер сниженности и отчасти пародийности, становилось бы серьезным, - до возникновения «плавающего», нефиксированного либо расщепленного субъекта, состоящего из множества альтернативных «я» «суб-эго» (это как раз совпало со многими трендами актуальной философии, прежде всего французской). По сути дела, такого рода работа

с субъектностью сейчас утратила уже новизну и становится по-своему традиционной — относительно мирно сосуществуя с различными изводами постромантической традиции (и вступая с ней довольно часто в различные занятные взаимодействия).

Меж тем, условно говоря инновационная поэзия существует в одном мире (но в разных его углах) с неким инерционным потоком, который странным образом совмещает максимально редуцирование тех или иных фрагментов постромантического канона (как правило, максимально общих, стёртых, или вовсе омертвевших). Собственно, такая прослойка авторов была всегда, но институцией в отечественной культуре она становится второй раз. Первый был связан с призывом в литературу широких масс правильного социального происхождения вместо буржуазных литературных специалистов, доставшихся от предыдущей эпохи. Предполагалось, что если оснастить пролетарского или крестьянского автора азам знания о мировой культуре, то возникнет подлинно социалистический писатель. Те кадры, которые таким образом входили в литературу, в своих текстах, как правило, были типичными представителями наивного письма. Идеологическая и одновременно языковая неправильность устранялась, что порой лишало эти тексты своего рода «природного очарования». Стилистическое усреднение включало в себя и «формовку» авторского «я» - до полной нивелировки. В результате перед нами возникала армия поэтических клонов. В качестве культурной прививки при этом происходила «учеба у классиков»: «Литкружок, на какой бы стадии развития он ни находился, должен изучать классическое наследие. Это аксиоматическая истина, которой никто не станет оспаривать» (М.Беккер, 1935 г.; цитирую по Евгению Добренко).

Однако советская литучеба всё-таки создавала новую элиту — точнее, ее эрзац. Новая, сетевая эпоха, принципиально оказывается горизонтальной, самоорганизующейся, даже анархической. В результате, перед нами, конечно, уникальное осуществление утопии свободы, пусть бы и на самом элементарном уровне — уровне авторитетов. По-своему это прекрасно, но отсутствие релевантных, признанных значимой частью сообщества структур и институций в сущности поставило вопрос о самой возможности существования каких-либо художественных ориентиров — кроме общепринято-классических.

Многочисленные индивидуальные поэтики оказываются растворены в потоке равновозможных и равно неинтересных. Вместо нивелировки «я» здесь происходит обесценивание «я» - поэтому извне, из профессиональной среды сетевое литературное движение воспринимается как этакое варево, из которого могут быть извлечены какие-то особенно вкусные кусочки, которые можно переместить в свою среду (конечно, я утрирую: речь не идет о пассивной «ловле человеков», но о взаимообразном процессе). Судьба всего сообщества при этом — находится вне времени и истории, вне

контекста. Я не говорю, что это плохо: как мы уже выяснили, постромантическая «я»-культура — лишь частое явление. Вполне возможно, что на наших глазах формируется своего рода (нео? пост?) фольклор, со всеми признаками воспроизводства моделей, внесубъектности (наличие или отсутствие обозначенного авторства здесь уже не важно). Впрочем, это процесс недовершенный, и пока возможно говорить о некоей промежуточной стадии, когда различные формы поэтического бытования относительно мирно (а на деле — не очень-то друг друга замечая) сосуществуют.

В связи с вышесказанным, думаю, что всё-таки еще пока возможно говорить об отдельных стихах и отдельных поэтах вне парадигмы фольклористики. Какие-то интересные случаи я рассмотрю в следующем тексте — попутно рассуждая о проблемах эстетической значимости (заметим, я избегаю произносить слово «качество») в стихотворном тексте.

Вряд ли, однако, я стану подробно разбирать стихотворение под названием «Любовь»: «

*Не нужно боле иных фраз, /  
Лишь только слово: "Обнимаю!", /  
Тепло твоих любимых глаз, /  
Под взором чьим невзгоды тают. /  
И твоё звонкое: "Привет! /  
Ну как дела? Устал наверно?" - /  
Прольют на душу мою свет /  
В зените солнцем безразмерно. /  
И озарив мой дом теплом, /  
Разрушив одинокий плен, /  
Согреешь чаем с имбирём /  
Меня среди холодных стен»*

.  
(подборка □ 320).

Чисто техническая неряшливость текста, никак не списываемая на намеренность, здесь не самое страшное; неистребимое отсутствие собственно поэтического сообщения, отсутствие даже следов «преображенного слова» - это как раз самое неприятное. Вообще, такого рода стихотворение рассматривать как самостоятельное невозможно — перед нами именно безликая единица стихового потока.

Тем, кто полагает, что я отстаиваю свободный стих в ущерб «регулярному, предлагаю такой текст, под названием «Где истина, Брат?»: «Почему стала догмой / расхожая аксиома: /

на находится где

ИСТИ

-



*то посередине, /  
между крайними точками зрения? /  
Я не согласен с этим, Брат. /  
Категорически! /  
В указанном месте лежит нечто важное, /  
но сугубо частное, даже банальное. /  
Название ему — компромисс. /  
И далек он столь же от истины, /  
как и обе крайних точки зрения. /  
И все другие точки зрения, /  
в том числе, /*

*эта».* (Подборка □ 316). Удержусь от анализа логических несообразности (каждый паадокс ведь тоже по-своему логичен, и в алогизме есть своя логика, логики нет только в дефектной попытке логического высказывания). Но попытка жёсткого философского верлибра неудачна, увы, именно несоответствием заявленной задачи и ее решения: стоит вспомнить «формульные» верлибры Брехта, Эриха Фрида, Вячеслава Куприянова, Владимира Бурича, чтобы понять, насколько «штучным» должно быть такое стихотворение, чтобы быть удачным.

Бывают тексты как бы даже и не то чтобы плохие, но вот принадлежащие некоему «семантическому ореолу» (по К. Тарановскому и М.Гаспарову), с помощью которых говорит сама стиховая инерция: «А разбегались паучки из-под икон недаром – / Позолот ившись от печного уголька, горит /

*Полупустая глинобитная веранда. Жаром /  
Заполоскало по крыльцовым половицам. Вид /  
Замоскворецких неприкаянных домишек страшен. /  
В который раз? Тысячелетие уже прошло /  
Под небесами – от пожарищ не уйти. На башне /  
И на стенах бордово*

*-  
красной полосой... Бело /  
Под выходной. И перекладины ворот – крестами, /  
И воронье под закоптившимся мостом. "Куда*

*-  
т? /  
Поберегися!" – отъезжающий обоз. Но с нами / Великомученник Христос,  
благословивший ад ...» (стихотворение  
называется «Пожар 1812»; подборка □ 310).*

Такого рода стихотворения сбивают поэтическую «точку сборки», демонстрируя холодную машинерию традиции, ничем, кроме нее самой не наполненную, как поэтический факт.

Возможна попытка населить эту машинерию и тем самым «мифологическим личностным», которое конструируется культурой целиком и полностью: *«На плите белый чайник, / и ещё макароны по флотски. / На шершавой стене – / ускользнувших веков календарь. / Ты ушла, растворилась, / исчезла как сказочный призрак. / Мне, оставив сомненья и стылую серую ночь, / да ещё облака / бесконечной земной укоризны. /Томик Бродского — разве он сможет помочь?» (Подборка □ 258).*

Симптоматичен этот «томик Бродского» в конце — как неопровержимый знак принадлежности к конвенциональной культуре (в советском фильме компания, шедшая по улице, пела песню с рефреном «и стихи поэта Лермонтова» - ассоциация возникла автоматически).

Как ни банально звучит — преодоление инерции есть путь к нахождению тех путей, с помощью которых лирический субъект будет опознаваться как индивидуальный.

## Об авторе

**ДАВЫДОВ Данила Михайлович** - российский поэт, прозаик и литературный критик, литературовед, редактор.

Автор: Субъектив  
30.05.2019 00:01

---



[Википедия](#)