

Пока бесспорно одно — высот классики даже самые талантливые представители русского постмодернизма не достигли. Лучшие из них знают, «как слепан» стиль Тургенева, Достоевского или Платонова. Но дальше искусной имитации повествовательных конструкций, игры «литературными стилями» блоками их тексты не идут. И в них, в этих текстах, реализующих специфические наборы постмодернистских «повествовательных стратегий», нет-нет да и проглядывают черты образа автора, поднимающиеся из глубин русской литературной традиции. До конца и последовательно освободиться от этой традиции не удается самым верным adeptам постмодернизма в современной российской литературе.

Постмодернизм сегодня осознается как некая пауза, антракт в развитии литературы и культуры. Станет ли он началом выработки нового стиля, новых нарративных и композиционных канонов, покажет время. Литература вообще может оказаться полностью раздавленной адресивностью других форм передачи информации. Но пока она жива, любое развитие в ней, каким бы бесконечно далеким от традиций оно ни выглядело, так или иначе в конечном счете возвращается к классике. Пусть это будет отталкивание, отрицание традиционных форм, стиля, ситуаций, классической позиции писателя как учителя или пророка. Все равно, отталкиваясь от классики, даже самый смелый постмодернизм обойтись без обращения к ней не может.

Игра черепками, осколками прежней культуры продолжается, но она не будет бесконечной: пауза и антракт вечны длиться не могут.

Примечания

- ¹ Бражников И. Бес по капле: Апокалиптический либерализм Чехова // День литературы. — 2001. — № 11 (62).
- ² Золотуцкий И. Наши нигилисты // Литературная газета. — 1992. — 17 июля. — С. 4.
- ³ Федоров Н. Философия общего дела: статьи, мысли и письма. — М., 1913. — Т. 2. — С. 395.
- ⁴ Есаулов И. А. История русской литературы и революционно-демократическая мифология // Литература в школе. — 1997. — № 7.
- ⁵ Независимая газета. — 1994. — 19 мая. — С. 7.
- ⁶ Эпштейн М. Поставантард: сопоставление взглядов // Новый мир. — 1989. — № 12. — С. 228, 229.

Литература

- Есаулов И. А. История русской литературы и революционно-демократическая мифология // Литература в школе. — 1997. — № 7.
- Кондаков И. К истории литературы — к поэтике культуры // Вопросы литературы. — 1997. — Март-апрель.
- Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода // Лотман Ю. М. О русской литературе: Статьи и исследования. — СПб., 1997.
- Сорокин В. Текст как наркотик // Сорокин В. Сборник расказов. — М., 1991.
- Эпштейн М. Постмодерн в России: литература и теория. — М., 2000.

Глава 5

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ 1990-х: СМЕНА ПАРАДИГМ

«ОТЦЫ» И «ДЕТИ»

Ситуация в русской поэзии в 1980–1990-х гг. в известной степени — продолжение традиций поэтического андеграунда 1960–1970-х. Это время — начало официальных публикаций до того «самиздатовских» авторов и появление новых имен, ориентировавшихся на эту поэтическую линию. Несмотря на то что в 1980-х на поверхность выходит огромный и до того закрытый для широкого читателя пласт русской поэзии XX в., — от авангарда начала века до Иосифа Бродского «актуальными», активными поэтами эти традиции и эти тексты уже переработаны и усвоены. Тем сложнее оказывается их восприятие для читателя, только еще знакомящегося с «истоками». Грандиозный провал в истории русской поэзии не проходит незамеченным: важные и серьезные авторы, целые линии развития русского поэтического слова оказались за рамками читательского внимания, из «подполья», «самиздата», андеграунда перешли сразу в историю, стали предметом внимания филологов, предметом истории литературы, материалом архива, так и не попав к читателю, который в это время активно «осваивает» Серебряный век русской поэзии и — параллельно с ним — современную поэзию.

В процессе переструктурирования литературных полей, происходившем в 80–90-е гг. XX в., когда стелкиваются до сих пор не пересканированные три «ветви» русской литературы — советская официальная, эмигрантская и неофициальная, последняя оказывается фактически утраченной для читателя. Вся неофициальная поэзия 1950–1970-х гг. (Русские конкретисты (пianoзковский кружок, или «барачная поэзия»): Игорь Холин, Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов, а также Ян Садуновский и Михаил Соколов), СМОГ (Леонид Губанов, Слава Лен, Валдим Делоне, Алена Василова, Юрий Кублановский, Владимир Алейников), группа Леонида Черткова (Станислав Курсовицкий, Валентин

Хромов), ленинградские «неофутуристы» (Михаил Красильников, Александр Кондратов, Юрий Михайлов, Владимир Уфлянд, Сергей Кулге, Михаил Еремин, Леонид Виноградов, Лев Лосев), минимализм (Иван Ахматов), ленинградская поэзия (Виктор Соснора, Дмитрий Бобышев и др.) остается известной лишь узкому кругу специалистов, тексты этого времени изданы минимальными тиражами, если вообще попали в поле зрения издателей. В то время как именно из этих традиций вырастает поэзия 1980-х и 1990-х, и сложно разобратся в современной поэтической ситуации, не имея представления о ее корнях. Уже в 70-е гг. XX в. «поэзия стала делом словесных людей, *littegarit*», как пишет Ольга Седакова¹. Поэтическая эпоха 1970–1990-х гг. — эпоха «культурных» поэтов, живущих в традиции и без нее невысказанных. Поэтому «наиболее значительные художественные открытия — не все, но большая часть — в поэзии 90-х связаны с опытом неподцензурной русской поэзии и прозы 50–80-х гг...»².

Так, в текстах современных концептуалистов отчетливо опознается «связь с поп-артом на уровне приемов и с образцами на уровне языка и отношения к предшествующей традиции»³. Поэтические тексты Д. Пригова и Л. Рубинштейна вряд ли были бы возможны, если бы не было серьезного опыта «конкретистов» (Я. Сатуновский, В. Некрасов и др.), которые с 1950-х гг. «учились открывать эстетическую ценность в обрывках бытовой и внутренней речи, стремились дать права гражданства в поэзии “речи как она есть” (В. Красов), доводя до логического конца линию развития русского, да и мирового стиха, связанную с осознанием относительности, условности границы между “поэтическим” и “непоэтическим”»⁴. Свобода обращения с языком и воляность экспериментов с внетекстовым пространством наследуется поэзией 1980-х именно у них.

В 80-е гг. XX в. в русской поэзии доминирует концептуализм. Тексты «московских концептуалистов» (а это прежде всего Д. Пригов, В. Некрасов, В. Сорокин, Д. Рубинштейн) фиксируют такое состояние культуры, когда все традиционные связи разомкнуты, и, хотя это не манифестируется никем из концептуалистов, все они сознательно или неосознанно своим творчеством конституируют «конец литературы». «“Конец литературы” — ощущение переполненности (...). Литературная непроходимость привела к ощущению невозможности дальнейшего описания и интеллектуального постижения мира без рефлексии по отношению к предшествующей литературе»⁵. Постмодерн опирает за высказыванием право легитимировать различные дискурсы и декларирует «невозможность “лирического голоса” и самоценного словесного образа (ибо образ и есть обозначение своего уникального, лирического положения в пространстве)»⁶. Как определял положение вещей Илья Кабаков, один из основателей и теоретиков концептуального искусства в России, не автор высказывается на своем языке, а сами языки, всегда чужие, перетовариваются между собой. То есть текст выстраивается из

обломков иных, уже существующих текстов и языков, и для русского концептуализма основными «источниками» оказываются советский дискурс и тексты русской классической литературы, поскольку и тот и другой к этому времени воспринимаются как мертвые текстуальные практики. Эта «смерть текста» и становится предметом высказывания в концептуальной поэзии, она же «пустотности любого языка» (по выражению Д. Кузьмина)⁷ оказывается основным *message*⁸ ем концептуализма: «Игнорирование почвой для него становится окостенение языка, порождающее некие идеологические химеры»⁸.

Такое ощущение себя внутри мертвой культуры и обуславливает специфику этой поэзии, основные черты которой достаточно точно сформулированы М. Бергом: «Невозможность “лирической интонации” и самоценного словесного образа (...), пристрастие к стертой речи (выносящей автора с его симпатиями и антипатиями за скобки), обретение себя концептуалистами только внутри чужой речи, чужой интонации, чужого мировоззрения и отчуждающая установка на отказ от своей индивидуальности»⁹.

Автор практически полностью самоустраивается в этих текстах — не только из страха тотальности, страха навязать свою истину, свою точку зрения, но и прежде всего из невозможности личного, «прямото высказывания»¹⁰. Как пишет М. Айзенберг в манифестационном предисловии к сборнику концептуалистов «Личное дело №», «в сегодняшней литературной ситуации авторская воля, кажется, возможна только по отношению к чужому материалу. Чужие голоса и стили еще подпадают композиционной режиссуре и сложной игре»¹¹.

Декларация авторства заведомо не-авторского текста, составленного как пентон — например, из строк Пушкина, активно практиковалась еще в «конкретистской» поэзии:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное течение
Любно тебя Петра творенье
Кто написал стихотворенье
Я написал стихотворенье
(В. Некрасов)

Концептуалисты работают уже не с прямыми цитатами, они моделируют существующие стили, не отсылая ни к какому тексту конкретному, а воссоздавая заново целиком манеру письма, она же как та-ким образом приниципы ее устройства и тем самым выходящая за ее пределы. Им свойственна прежде всего «ироническая рефлексия, свободная от готовых решений и выходящая сам порождаемый автором текст в сферу метаязыковой рефлексии. Таким образом, литература все решительнее порывает с реальностью, углубляется в самопознание

и ищет источники развития уже внутри себя. Образуется обширное поле метапоэтики, стирающей границы между собственно художественными и научно-филологическими жанрами»¹².

Голос поэта «начисто лишен не только монополярного, но и даже преимущественного положения, уравнен в правах с другими перемещающимися и заглушающими его голосами, представляющими как-либо какой-то из известных и легко опознаваемых слушателем литературных, бытовых или идеологических стилей, материализованных в виде образцов, фрагментов, квазицитат»¹³.

Таким образом, концептуалисты избирают «путь множественности языка, как бы локального Вавилонского столпотворения, языка языков, который делает иным (то есть художественным) не качественный уровень составляющих, а отстраненно-демиургическое отношение к ним автора»¹⁴. Все это ведет в итоге фактически к «выходу из стихов», «выходу в метапозицию, к проектному мышлению, когда качество текста вообще перестает играть роль»¹⁵.

Последующее поэтическое поколение, молодая поэзия 90-х гг. XX в., отталкиваясь от традиций концептуальной поэзии 70–80-х, тем не менее делает попытку vybrаться из этого тупика, вернуться к возможности говорить «от себя», обрести свой, индивидуальный поэтический голос, поэтическое «я». Поэты 90-х, так же как и старшие концептуалисты, активно пользуются «чужими» стилями и языками, но при этом в их текстах отчетливо формулируется авторский образ. Лирический герой, смирившийся с невозможностью говорить иначе, чем чужими словами, интерпретирует эти чужие слова так, что они становятся неотъемлемой частью его индивидуальности.

Молодую поэзию 1990-х — начала 2000-х гг. (авторы, впервые выступавшие в печати в эти годы, — Дмитрий Воденников, Кирилл Медведев, Мария Степанова, Станислав Львовский, Евгения Лавут, Шиш Брянский, Вера Павлова и др.) отличают поиски самоидентификации в пространстве «после постмодернизма» (или «после концептуализма»), что приводит к актуализации в их текстах двух принципиальных признаков:

1. Особая репрезентация поэтического «я», характеризующегося прежде всего слабостью, уязвимостью, «тотальной неуверенностью».

2. Метапозиция по отношению к поэтическому «я».

Несмотря на пестроту индивидуальных поэтик, эти две тенденции, постоянно пересекаясь и тесно взаимосвязанные, определяют своеобразие новой поэтической эпохи.

Традиционно в критике эта поэтическая парадигма (как ее ни называть — неомодернизм, неосентиментализм, постконцептуализм или иначе) характеризуется прежде всего серьезностью («ответственность»), не-ироничностью, не-игровым характером поэтического высказывания, возрождением «лирического субъекта» («исповедальностью»), «эротичностью» (телесностью) поэтического текста. Пе-

редочность новой актуальной российской поэзии, ее стремление отказать, отойти от поэтики постмодерна позволяет интерпретировать, объяснить некоторые уже выделенные и частично описанные ее черты как основание некоей единой поэтической системы.

Предметом изображения в лирике 90-х гг. XX в. становится «человек, пишущий стихи»; а часто (у Д. Воденникова, например) и сам процесс написания, вынесения «на публику» и взаимодействия написанного с поэтом и с публикой. В стихотворении существует не только одно «поэтическое “я”», но и «поэт», глядящий на него сверху, наблюдающий и оценивающий его (в отличие от концептуализма, где автор/поэт принципиально отсутствовал). Так буквально реализуется метапозиция, осознанность поэтической работы. После постмодерна уже невозможно делать вид, что ты «просто пишешь стихи», хотя большинство авторов «молодого поколения» именно к этому и стремятся — так или иначе вырваться из «литературности» собственных текстов, вернуться к «прямому высказыванию»¹⁶.

Поэтов 1990-х гг. отличает очень высокая степень рефлексии и осознанности того, что и как пишется: «Для меня все-таки очень важно, — пишет К. Медведев, — кто на меня повлиял и что чем навязано, я хочу, насколько это возможно, отделять свое, подлинное в моем мировосприятии от литературного, наносного. Это очень сложно. Когда я пишу, я как бы вижу себя насквозь...»¹⁷ Автор в момент письма выступает одновременно и «критиком», воспринимающей инстанцией собственного текста, поднимается над самим собой-пишущим. Следствием такого положения оказывается несколько.

Во-первых, это многократное удвоение и умножение поэтического «я», очевидное, например, в текстах Д. Воденникова или М. Степановой. Метапозиция обуславливает раздвоение пишущего: постоянная перемена точек зрения, диалог с самим собой, провоцирующий «тотальную неуверенность лирического субъекта», его раздвоенность, «близнечность»:

Куда ты, я? Очнись ли где-то?
Что скажет туча или три
На то, как тут поупразднет
И ты на это не смотри!¹⁸

(М. Степанова)

...и обратное мне, как полнос —
Стать не мной. Поменять лукошко.
(...) и увидеть себя на травке

(М. Степанова)

Я как солдат прихожу домой (...)
Накроет оно: кто я здесь и кто здесь он
(Ел. Фанташова)

Диалог внутри текста между «я» у Д. Воденникова часто отмечен курсивными (заглавными буквами) начертанием «реплик» одного из «я»:

Так льмно здесь
и свет невыносимый,
что даже рук своих не различить —
кто хочет жить так, чтобы быть любимым?
Я — жить хочу, так чтобы быть любимым!
Ну так как ты — вообще не стоишь — жить.

Тексты К. Медведева также фиксируют некоторую отстраненность от «поэтического “я”», несколько иную, чем у Воденникова и Степановой, но все же четко явленную. Вводные фразы, скрепляющие его тексты, — тавтологичны, не нужны. Они присутствуют для отстранения от поэтического «я» (и вместе с тем как бы настаивают на существовании поэтического «я»), постоянно напоминают о нем: «это обо мне идет речь, это я все это переживаю», вводят это «я» как объект рефлексии/описания, сигнализируют о том, что высказывание все же не совсем «прямо» — а «псевдопрямо»:

мне надоело переводить...
мне кажется я почувствовал...
меня всегда очень интересовал
один тип поэта...
меня всегда удивляет...
мне очень не нравится...
мне очень нравится когда...
я с ужасом понял...
я недавно понял...

Разрушение стихотворной формы у К. Медведева — за счет взгляда на поэтическое «я» сверху. Отстраненность от «я» разрушает, но и связывает текст, оказывается стержнем как-будто-не-поэтического текста. Метапозиция (рефлексия) напрямую связана со слабостью поэтического «я»:

я с ужасом понял
что никого не могу утешить.

Во-вторых, вновь осознается слабость и уязвимость («стыдность») самого положения поэта, а жизнь литератора обозначается как «натуральная жизнь».

У Воденникова в книге «Мужчины тоже могут имитировать оргазм» литература выступает как имитация, ложь («из языка, заглапанного ложью»). Соотнеся название текста «Мужчины тоже могут имитировать оргазм» и строки отсюда же «Я научу мужчин о жизни говорить // Бесмысленно, бесстыдно, откровенно» (с явной отсылкой к ахматовскому «Я научила женщин говорить»), вероятно, можно попытаться интерпретировать это шокирующее и неоправдан-

ное на первый взгляд название: прямота и бесстыдность, откровенность и открытость стихов — это кажущаяся их прямота и честность, кажущаяся и лживая — потому что все это литература, имитация подлинности.

Метапозиция, идентификация себя, своего «я» как поэтического, вернее, ее неизбежность обнажает литературность написанного, его включенность в общелитературный контекст и — тем самым — слабость пишущего перед своим собственным текстом и Текстом вообще, — при абсолютной заявленной интенции «прямого высказывания», честного (та же парадоксальная трагедия ахматовского «Реквиема» не случайно возникает здесь в качестве пре-текста: горе лирической героини сосуществует с отстраненностью от него, возможность его описания профанирует, снижает само это «горе»).

Поэтам девяностых свойственно «пренебрежительное», самоуничижительное отношение к своим текстам: «стишки» Станислава Львовского; «стихтворенья» Дмитрия Воденникова (эта редукция неоднократно повторяется в текстах Воденникова, хотя обычно они весьма ровны — в отличие от текстов Марии Степановой, где подлобая редукция, чаще всего в ударной позиции, в финале текста или конце строки, — становится приемом, опознавательным знаком ее поэтики).

это стишки и ничего больше
(*См. Львовский*)

Вот это мой стишок,
мой стыд, мой грех,
мой прах

(*Д. Воденников*)

«Стыд» Воденникова — стыд телесности и текстуальности (взаимосвязанных), стремление к «пределной простоте» (поэт = стриптизер):

Ведь я и сам еще — хочу себя увидеть
без книг и без стихов (в них — невозможно жить!)

Тот же «стыд» присутствует и у Львовского:

я пишу помногу но редко и до сих пор
не могу избавиться при этом от чувства вины
за то что трачу время впустую вместо того
чтобы заняться делом.

Поэзия Воденникова — постоянное стремление вонне, бегство от литературности; но поэт все равно возвращается обратно («Я падаю в объятия...»; стихотворение = объятия) в литературу. Метапозиция, внутри-литературность связана с некоторой затрудненностью речи/существования.

Так — постепенно —
выкарабкиваясь — из-под завалов —
упорно, упрямо — я повторяю:
Искусство принадлежит народу...

Это невольное и неизбежное (volens polens) позиционирование себя в литературе, осознание себя в ее рамках постоянно сопровождался репрезентацией в тексте неких телесных (поэтического «я») мучений, часто (поскольку телесность и текстуальность в актуальной поэзии связаны напрямую) оборачивается физическим разрушением и тела текста.

Вообще поэзии 1990-х гг. свойственна исключительная телесность поэтического «я» (опять же в отличие от концептуальной поэзии): у Дмитрия Волгеникова, у Веры Павловой, у Шиша Брянского. У Волгеникова тело постоянно подвергается унижению/обнажению; у Шиша — физическому уничтожению; наслаждение, сонитие у Павловой типологически схожи: все три вида телесных трансформаций ведут к порождению текста.

Шиш Брянский, поэтика которого (по крайней мере представленные о сущности и происхождении поэтического дара) чуть ли не целиком вырастает из пушкинского «Пророка», заставляет бесконечно мучиться своего героя-поэта (в основе — традиционное мифологическое представление об умирающем/воскресающем поэте):

А меня отделило Ты ударь
Клюшкою лучистою в Чело,
Чтоб Оно бы завзвело, словно Колокол бы Царь.

Я вмерзну в гулкую слюду,
Я распадусь на анемоны,
Святými вшами изойду
И в жизнеизжидушем аду
Батонные услышу звонны.

Слабость, болезнь, униженность — неизменные спутники поэтического «я». Соответственно телесность текста оборачивается физическим разрушением, слабостью тела и текста:

Тело то, сограсаемо никотой...
То прозрачный ноготь стрыжен в корень...
...и гулию в собственном ушербе...

С места не встану! Боюсь: нарушу
Шаткую архитектуру свою

Озноб, обнимающий талью
(М. Степанов)

болею заболеваю но говорю здоров
(Ст. Львовский)

юлия борисовна дорогая доктор
вашему больному что-то не здоровится

я старею лысено болею
(Ал. Денисов)

болезнь
вся моя жизнь
освещена болезнью

(К. Медведев)

Узвимость «поэтического» я, рефлексия и отстранение от него и разломленность текста постоянно перескакают. Чтобы состояться в качестве стиха, текста, оно должно быть ушербным, «хромым», безголовым:

Под которою кроватью буду,
Как в шатер удалится пах,
Обезглавливать каждую букву
Из в не тех поэзучавших ухах

(М. Степанов)

Та же «хромота», «обрубленность», реализуется у М. Степановой постоянно:

Как бы два, и парных, сапога.
Офцерских, я предполагаю.

Нет, ежли снится — то (в какой-то спальной)
Как безвозмездная величина:
Слезюно постоянною, наскульной
Которая как лампа включена.

Се — я себе не силюмер.
О чем жалю до сих пор.

И как воздух из недер шара,
Выпускает себя душа.

Ломается либо слово, либо рифма: «хромой» рифме может быть выделен «костыль».

У Станислава Львовского так же сочетаются в одном тексте метапозиция и ушербная, ущемленная телесность, а следовательно, и ущербность порождаемого текста. Кроме того, для его текстов характерно оригинальное «разрушение строки» — множественные пробелы внутри строки, оборачивающиеся фактическим графиче-

ским разрушением текста. Илья Куклин считает, что таким образом Львовский создает интонацию, ритм текста. Но графически, визуально стихотворение для этого должно разрушиться, распасться на фрагменты:

это стишки и ничто, ладно.
нечто повлиять голос, кашлять нагладно.
пожалей, братец кролик, охрипшие свои связки,
не расходи попросту анекдоты,
словечки, сказки.
пригодятся, когда не будет другой отмазки.

Парадокс: для того чтобы стихотворный текст обрел внутренний стержень, он должен быть разрушен. В другом тексте Львовского «Вот мы стоим обескуражены...» метапозиция, рефлексия над словом сочетаются с неуверенностью, растерянностью, телесной беспомощностью поэтического «я» — поэтического «мы».

В тексте в итоге возможен диалог не только между несколькими поэтическими «я». Диалог (а то и невозможность диалога, разрушительная полифония — в переносном смысле, не терминологическом) фиксируется между собственно «словами» текста:

если слово слово: не вожусь
с тобой больше...

(Ст. Львовский)

Маленькое, слабое, ушербоное, унижаемое, истребляемое, уничтожаемое — становится источником порождения текста. Поэт как бы сверху наблюдает за этим процессом и осознает происходящее. Его оторефлексированность сама в свою очередь становится источником раздражения и унижения.

Разрушению подвергается не только тело, но и текст — и только в таком состоянии он может существовать. Цельный-целостный, идеальный, безупречный текст отторгается, «не может легитимировать различные дискурсы», не-репрезентативен. Функциональность некоторой «неправильности» поэтического текста («хромые» слова в рифменной позиции у М. Степановой, «пробелы»-разрывы поэтических строк у Ст. Львовского, отказ от стихотворной формы вообще у К. Медведева, матерщина у Шиша Брянского — все это не игровые, а семантизированные приемы). Состояние не-идентичности, разрушения становится единственно возможной идентичностью, формой целостности и самоидентификации в пространстве после постмодерна: «Ситуация культурного помертья, деградации больших смыслов повлекла за собой и разрушение синтаксиса, смысл рождается из бесвязного бормотания и причитания, из вскриков и шепотов»¹⁹. Характерными приемами в этом контексте становится подчеркнутая приватность поэтических текстов, а так-

же использование «предельно немаркированных средств»²⁰, — что часто вообще затрудняет идентификацию порожденного в таком контексте произведение как поэтического текста или полноценное его прочтение: «Зоны непрозрачного смысла, отсылающие к приватному пространству автора, — верификация эмоциональной и психологической полноты текста, одновременно с указанием на невозможность для читателя полностью проникнуть во внутренний мир лирического субъекта, поскольку индивидуальный опыт последнего может быть выражен и воспринят, но не может быть прожит другим заново»²¹.

Одновременно с этим наблюдается стремление к прямому высказыванию, попытка возврата к «прямой» функции искусства, к «как-бы-прагматике» (см., например, предисловие Д. Воденникова к книге К. Медведева), связанные с преодолением неких почти физических препятствий, телесно ошущаемых напластований предшествующих литературных «завалов», под которыми и существуют современные поэты.

Так молодое поколение современных поэтов пытается «научиться возвращать высказыванию индивидуальную, духовную наполненность»²²; усвоив и переработав опыт «отпов», отказаться от наследия постмодернизма.

ДМИТРИЙ ВОДЕННИКОВ: ПРЕКРАСНАЯ ЯСНОСТЬ

Две книги Дмитрия Воденникова, одного из самых ярких сегодня персонажей в молодой литературе, — «Как надо жить — чтоб быть любимым» и «Мужчины тоже могут имитировать оргазм», стилистически близкие, — достаточно наглядно иллюстрируют общие тенденции молодой поэзии.

В книге «Как надо жить...» Воденников экспериментирует с ролью поэта, включая в поэтический сборник интервью, отрывки из статей, реплики слушателей, сны, разговоры, конференсы и прочее, создавая своего рода памятный альбом, склеенный после туристической поездки, куда годится всякая ерунда: фотография, билеты на выставку, рекламные проспекты, талончики на транспорт, записки, фирменные подставки под пивные кружки, — но именно из них, из этих мелочей и складывается путешествие. Поэт примеряет на себя роли «национальной святыни», автора Нобелевской речи и Льва Толстого; вводит в текст не только «преваренный»-автоэпиграф, но и отрывки из электронного письма, газетных статей об авторе, интервью с поэтом, «разговоров», жестов («А!!!»), реплик «в зад», моде-