

У.Ю. ВЕРИНА
(г. Минск, Беларусь)

УДК 821.161.1-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-45

**ТРИ СПОСОБА НАЗВАТЬ КНИГУ:
«ТРИБЬЮТЫ И ОММАЖИ» В. ЕРМОЛАЕВА,
«СТИХИ И ПРОЗА В ОДНОМ ТОМЕ» М. СТЕПАНОВОЙ,
«АССОРТИ» В. ЫВАНОВА¹**

Аннотация. В статье рассматриваются названия книг стихов, которые отражают три вектора развития искусства номинации со второй половины XX в.: это изошренность и псевдожанровость, отказ от нее и примиряющий нейтральный вариант. Три способа назвать книгу в каждом случае выявляют области, в которых сосредоточена «игра пределов и трансгрессии» (М. Фуко) в современной литературе. Это природа жанра, рода литературы и типов организации художественной речи (стих и проза), а также границы самой литературности. Материалом исследования послужили книги В. Ермолаева «Трибьюты и оммажи», М. Степановой «Стихи и проза в одном томе» и белорусского поэта В. Ыванова «Ассорти».

Ключевые слова: книга стихов, жанровое заглавие, «большая» форма, трансгрессия, М. Степанова, В. Ермолаев, В. Ыванов

Книга, несмотря на кажущийся приоритет медиа-форм, по-прежнему остается важнейшим свидетельством вхождения писателя в «большую» литературу. В самом факте прижизненного издания содержится надежда автора на востребованность и признание. Даже изданная небольшим тиражом, книга сохраняет свое значение быть представителем автора в мире. А это немало.

Название книги полиреферентно. Для издателя оно будет средством привлечения внимания (наряду с оформлением), для автора – знаком его оригинальности или, наоборот, причастности к чему-либо, для литературоведа – точкой схождения жанрово-содержательной или структурной специфики текстов, и т.д. Название книги многофункционально и в зависимости от подхода интерпретатора может быть рассмотрено, по идее, как угодно: от традиционного «заглавие – это свер-

¹ Работа выполнена при поддержке БРФФИ, договор Г13Р-002.

нутый текст» или «адрес на пакете» (С. Кржижановский), до «заглавие – это провокация».

Обозначенные в теме три способа назвать книгу отражают три вектора, по которым двигалось искусство номинации со второй половины XX в.: это, условно говоря, изошренность и псевдожанровость, отказ от нее и примиряющий нейтральный вариант.

Жанровые заглавия в поэзии хорошо исследованы на материале XIX в.² Широкая типология «символических», «образных», «программных» названий книг поэтов рубежа XIX–XX вв. наделена в литературоведческих и лингвистических исследованиях определенной логикой (названия-интертексты О. Мандельштама, названия книг А. Ахматовой как метатекст и т.д.). Советский период, по наблюдениям Ю.Б. Орлицкого, характеризовался постепенным отказом от «человеческих» заглавий, когда «на первый план выходят социальные реалии» («Честь красноармейцу» Д. Бедного, «Время лучших» Н. Асеева), а затем, в 1940–1950-е гг., в заглавиях «преобладают нейтральные названия типа «Стихи», «Стихотворения» и т.д. Если же человек все-таки пробивается в заголовочный текст, то это, как правило, человек-функция, Homo socialis... Очень характерно здесь множественное число» [Орлицкий 2008: 631–632]. Ю.Б. Орлицкий приводит примеры: «Друзья и враги» К. Симонова, «Дети разных народов» Л. Ошанина и др. Путь к разнообразию заглавий открывается в 1960-х гг. с возвращения человека, его чувств и настроений, а затем закономерно переходит к определению пространства-времени (в период 1960–1980-х гг., по подсчетам Ю.Б. Орлицкого таких названий 15%). Постепенно происходит «лиризация» и «метафоризация» и к началу 1990-х гг., в отсутствие какого-либо регулирующего или нормирующего фактора, названия поэтических книг приобретают отмеченную нами вначале многофункциональность.

К 2000-х гг. два полюса – изошренность и простота в отношении жанрового, метафорического или пространственно-временного названия – стали близки как никогда. Ни один тип названий книги стихов не исчез бесследно. Координаты мира, в частности времени, не утратили

² Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. 546 с.; Коган А.С. Типы объединения лирических стихотворений в условиях перехода от жанрового к внежанровому мышлению (на материале русской поэзии первой половины XIX века): автореферат дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1988. 20 с.; Александрова О.И. Жанровые определители в функции заглавия (на материале русской лирики второй половины XIX века) // Развитие жанров русской лирики конца XVIII–XIX веков: межвузовский сборник научных трудов / редкол.: О.И. Сердюкова (отв. ред.) и др. Куйбышев: КГПИ, 1990. С. 3-12.

своей обобщающей функции (Д. Давыдов «Сегодня, нет, вчера», 2006; Д. Воденников «Здравствуйте, я пришел с вами попрощаться», 2007; Е. Симонова «Время», 2012; В. Глазов «Время собственное», 2013). Названия книг выступают в современной поэзии своего рода инициальными произведениями, обладающими собственными художественными средствами: метро-ритмической, фонической организацией, символикой, прецедентностью и т.д. (см., например, о названии книги Е. Сунцовой «После лета» [Барковская 2012]). Авторские творческие концепции и стилистические особенности самого разного плана находят отражение в названиях книг. Книга А. Уланова «Способы видеть» (2012) отвечает на проблемно-теоретический триумвират «жанр – субъективность – оптика» – актуальный для современной поэзии. Возникают своего рода диалоги названий, в которые вступают книги: можно видеть связь между книгой «Газета» Д. Строцева (2012), с ее подчеркнутой злободневностью, бескомпромиссностью, и книгой дневниковых заметок С. Круглова «Стенгазета» (2014).

Жанровые названия, даже будучи модифицированными, опознаются в поэзии рубежа XX–XXI вв. без труда («Стихограммы» Д. Пригова, 1985; «Центоны и маргиналии» М. Сухотина, 2001; «Маргиналии» А. Петрушкина, 2011; «Новый естествослов» Б. Херсонского, 2010). «Трибьюты и оммажи» В. Ермолаева занимают место в этом ряду, обозначая жанры посвящения и поклонения. Английское *tribute* (ударение на втором слоге отражает американский вариант произношения) требует предлога *to* – дань или коллективный дар кому-либо. Трибьют как жанр утвердился в музыкальной культуре, обозначая альбом кавер-версий – произведений в неавторском исполнении. Трибьют в поэзии, воспринятый по аналогии с музыкальным альбомом, представляет собой исполнение стихов одного автора другими поэтами. Традиционными становятся вечера «Бродский. Tribute», на которых либо поэты читают собственные стихи, посвященные И. Бродскому, либо актеры читают стихи И. Бродского. Поэтический трибьют, посвященный Роману Тягунову, представляет собой диск с записями: уральские поэты читают стихи Р. Тягунова. Поэтический видео-трибьют, посвященный поэзии Серебряного века, вышел в 2009 г. в Санкт-Петербурге («Эксгумация и пряники»). Неуклюже обозначенный как «поэтико-музыкальный» трибьют «Живой Маяковский» создавался в 2005–2008 гг.: была написана и исполнена музыка на стихи В. Маяковского. Как видим, идея исполнения чужого произведения (возможно, с оригинальными аранжировками, дополнениями, элементами нового стиля), т.е. собственно создание кавер-версии, не получила распространения в поэзии. Хотя можно вспомнить «Культурные

песни» (1974) и «Продолговатый сборник» (1978) Д. Пригова, в которых дословное повторение строк русских классических поэтов использовано как прием, это, конечно же, не трибьют: он не имеет характера посвящения, имеет другую установку. Можно было бы рассмотреть возможные варианты цитации и переписывания, чтобы четче обозначить разницу, но не в этой статье. Пока остановимся на том, что собственно поэтическим трибьютом могла бы быть книга, состоящая, например, из «Незнакомок» А. Блока, написанных другими поэтами.

В книге В. Ермолаева предпринята попытка создания поэтического трибьюта в его основных жанровых чертах: как «переисполнение» чужого произведения. Трибьют существует в книге как идея, поскольку В. Ермолаев формирует собственный жанр: книгу составляют, конечно, не повторенные, а оригинальные прозаические миниатюры, повторяющие узнаваемый стиль, и поэтические произведения, насыщенные цитатами, снабженные примечаниями с отсылками к оригиналам, письмам, статьям, другим сопровождающим текстам (посвящены они, заметим, прозаикам; первая часть книги так и называется – «Прозаики»). Трибьют как идея на литературном материале и с литературной же реализацией – это вчитывание и своего рода «размышление по поводу», выраженное в конгениальной художественной форме. И. Эбаноидзе в тексте «Вместо предисловия» написал о «прерогативах читателя»: «Соучастие и вживание, обдумывание, толкование и домысливание... Каждый образ, с которым мы имеем дело в книге, требует нашего освоения, усилия, вклада в него, наших «трибьютов и оммажей»... И чем внимательнее и точнее наше собственное читательское усилие, тем глубже мы проникаем в книгу, – в оптимальном случае настолько глубоко, что проходим ее насквозь, по сути начиная как бы на другом ее краю, словно с противоположной стороны земного шара, создавать свою собственную книгу» [Эбаноидзе 2011: 8–9].

Так складываются части книги: «Прозаики», посвященные Г. Флоберу, Ф. Кафке, Г. Стайн, У. Фолкнеру, Э. Хемингуэю; часть вторая «Буковски и Бротиган»; третья – «Философы», посвященная С. Кьеркегору, Ф. Ницше, Ж. Бодрийяру. Четвертая часть «Книгочей» и пятая «Переводы» вполне традиционно завершают книгу, но не заканчивают ее: последней частью являются примечания, составленные автором к собственным поэтическим и прозаическим текстам.

Разделение произведений на собственно трибьюты и оммажи, наверное, возможно произвести, если под трибьютом понимать все же попытку «написать как кто-то и в его честь», а под оммажем – посвящение вообще (оммаж – средневековая церемония присяги вассала сюзерену, но в современной музыке, живописи, кино оммажем назы-

вают и произведение-подражание и произведение-посвящение). Возможно, по идее, считать трибьютом стихотворение «Безлюдный бульвар», состоящее из вариаций первой фразы романа Г. Флобера «Бувар и Пекюше»: «Стояла жара – тридцать три градуса, и на бульваре Бурдон не было ни души» [Ермолаев 2011: 217]. В. Ермолаев в примечаниях цитирует письмо Г. Флобера к племяннице, датированное 1874 г., когда писатель начинал работу над романом. В переводе И.Б. Мандельштама роман начинается так: «Жара достигала тридцати трех градусов, и бульвар Бурдон был совершенно безлюден» [Флобер 1956: 151]. В. Ермолаев дописывает возможные варианты первой фразы:

по случаю ужасной жары бульвар был пуст
в такую жару даже самые завязтые любители прогулок
оставались дома
бульвар был пуст по случаю ужасной жары
жара стояла такая что любители прогулок предпочитали
оставаться дома
солнце палило нещадно и бульвар был пуст
на бульваре не было ни души что объяснялось
необыкновенной жарой...

В 1874 г. Г. Флобер написал первую фразу (хотя работа над романом началась значительно раньше, а замысел относится к 1840-м гг.), но произведение осталось неоконченным после смерти автора в 1880 г. Большая писательская задача Г. Флобера осталась нереализованной. В. Ермолаев, отсылая в примечании к письму, датируя его, а также упоминая в других стихах известное флюберовское «долгописание», как бы пробует пройти авторский путь, преодолеть хотя бы такую трудную первую фразу, отдавая должное величине гения французского прозаика. Итак, возможно, это – пример трибьюта. Или когда В. Ермолаев в миниатюре «Итак александр» из цикла, названного «Молчание предпочтительнее (стайн)», как и в случае с Г. Флобером, пишет, тепло иронизируя: «Если уж начинать то прямо отсюда с этого места вот так прямо и начать сказать в лоб без обиняков выпалить как из пушки резко непримиримо хотя можно и тихо без нажима дело не в этом нужно просто сказать а дальше уж как получится получается обычно так себе но ты уже не при чем...» [Ермолаев 2011: 88]. Хотя приведенные примеры, по большей части, напоминают пародии, есть и другие, однако всё же трибьют – это весьма условное и псевдожанровое обозначение.

Так, считать трибьютом стихотворение «Не похоже на Бротигана», а оммажем – следующее за ним «Меньше и меньше», где в конце перечисления «вещей, которые я воспринимаю всерьез», названы

«чемпионат мира // по ловле форели // с берега // стихи Бротигана», – не стоит. Название книги «Трибьюты и оммажи» – именно псевдожанровое, стоящее в ряду жанровых названий и слегка мистифицирующее читателя. «Слегка» – потому что лишь просвещенный и заинтересованный читатель воспримет всю полноту игры, затеянной В. Ермолаевым (хотя бы уточнит сведения о неоконченном романе Г. Флобера или романе Р. Бротигана «Рыбалка в Америке» или «Ловля форели в Америке»). И по-настоящему искушенного читателя, прочитавшего наравне с автором и Г. Стайн, и Ф. Ницше, и Ч. Буковски, – невозможно мистифицировать. Книга в целом представляет собой, если не новые жанры, то – новый род интеллектуальной занимательной литературы. Название достаточно точно предваряет такого рода чтение.

Второй способ назвать книгу связан не только с отказом от жанрового названия – а с отказом от названия вообще и затем – с переосмыслением жанровой природы поэтических произведений и родовых примет лирики и эпоса. «Безличные» названия советских времен типа «Стихи», «Стихотворения», «Избранное», бывшие в те времена еще и знаком причастности к профессиональному писательскому цеху, официальной поэзии, восприняты поэтами 1990–2000-х гг., чтобы как раз быть знаком чего-либо. В ряду таких безлично-значимых названий «Стихи о любви» (1993), «Интимная лирика» (1998) Т. Кибирова, «Книга называется» С. Литвак (2007), «Книга для чтения вне помещений и в помещениях» Т. Скарынкиной (2013). В каждом из этих названий за кажущейся безымянностью – художественная позиция. Примером, аналогичным советскому признанию достаточного авторства (фамилии на обложке), можно считать «Выбранное» А. Парщикова (1996), и здесь название вполне закономерно для автора, прошедшего более чем 10-летний путь; другой, и особенно примечательный случай – безличность названия книги молодого автора, всего второй в его библиографии и отстоящей от дебютной книги всего на два года: это «Стихотворения» А. Порвина, вышедшие в «Новом литературном обозрении» с предисловием О. Юрьева (2011). Полагаю этот пример сознательным жестом утверждения автора: его личности и индивидуальной манеры, вышедшей из премии «Дебют», выделенной из массы претендентов и поэтов «без лица» в признанную индивидуальность.

М. Степанова как поэт и культурный деятель, один из наиболее ярких, заметных и титулованных авторов последнего десятилетия, по идее, не нуждается в каком-либо заглавии, кроме собственного имени, на обложке. Тем не менее, для М. Степановой чрезвычайно важно название, в данном случае – в случае книги «Стихи и проза в одном

томе» – имеющем характер «Избранного», а в контексте ее стиля и предшествующих книг – характер небезразличного жанрового определения. В книгу «Стихи и проза в одном томе» вошли, как отмечено в аннотации, произведения, представляющие «лироэпическое» направление: «поэмы, баллады и то, что можно назвать “большими стихотворениями”». Обилие кавычек в аннотации при жанровых обозначениях безошибочно указывает на их смещенный характер. М. Степанова действительно пишет лиро-эпос, отвечающий идее сочетания родовых признаков: сюжетности и требуемых «эмоционально-медитативных высказываний повествователя» [Эпштейн 1987: 186]. Проблематичным остается выявление лирического «я». Это примета идиостиля М. Степановой, ярко-индивидуальная и обще-поколенческая одновременно. Здесь интересен строй, способ достижения такой «отстраненной вовлеченности», но и его придется оставить за рамками темы. Из очевидных средств, без погружения в детальный анализ, можно назвать остраненное слово, или «кривоватое», по определению самой М. Степановой: неслучайное слово, изломанное, вымышленное – и укорененное в повествование, звучащее как «так и надо»:

...Девочка спит.
И куда деваться,
покуда нечто произойдет?
Маршрутка рыщет.
Время идет. <...>

В ногах корзина с дремотной курицей,
почти не видимой в полумгле.
Конечная. То, что кажется улицей,
стынет по грудь в земле.

Потепле-
ло,
и совсем светло.

Над землей небеса небывалой прелести.
Как в стеклянных стаканах вставные челюсти,
за оградами избы лежат в воде.
Девочка, птица, корзина, пьяница
бредут до последнего дома, где

история и останется... [Степанова 2010 (б): 141–142]³.

В приведенном примере лишь одно «поэтическое» сравнение, но действующее с сокрушительной силой («Как в стеклянных стаканах вставные челюсти, // за оградами избы лежат в воде...»), соединенное немислимой рифмой с предшествующей строкой (*прелести – челюсти*). Остальное – создаваемый мир – как бы существует само по себе, «объективно», эпически. М. Степанова назвала это произведение «прозой», да еще и именной, имеющей «автора»: «Проза Ивана Сидорова» – название вынуждает вспомнить пушкинские «Повести Белкина», однако имеет и собственную внелитературную предысторию (см. рассказ М. Степановой о псевдониме К. Муратовой – Иван Сидоров и «позиции слушателя» в отношении собственных текстов [«Слово...» 2009]).

Книги-циклы М. Степановой «Песни северных южан», «Физиология и малая история», «Киреевский» – каждая представляет собой завершенное крупное лиро-эпическое произведение. Авторская рефлексия по поводу смещения границ родов литературы вынесена в название книг: «Стихи и проза в одном томе» и «Лирика, голос». Обе изданы в 2010 г., и сопоставление книг на предмет выявления в них примет эпоса и лирики соответственно еще и еще раз показывает зыбкость границ. Бесспорной и нерушимой приметой рода остается, как ни странно, «размер», т.е. та самая «большая» форма, о которой Ю.Н. Тынянов писал: «Понятие «величины» есть вначале понятие энергетическое: мы склонны называть «большую форму» ту, на конструирование которой затрачиваем больше энергии...» [Тынянов 1977: 256]. Понятие «большой» формы дискуссионно в современной теории литературы, и одна из проблемных точек находится в области субъект-объектных отношений, складывающихся в тексте. Предлагая рабочую гипотезу разграничения больших и малых эпических форм, начиная с нее выделение родовых свойств эпоса, теоретики утверждают, что в больших формах «проявлены в основном свойства *эпического объекта* (мира и сюжета)», а в малых – «акцентированы особенности *эпического субъекта*» [Теория литературы 2004: 280]. Из этого гипотетического свойства следуют далее понятия степени «чуждости» речи и инвариантная структура эпического текста, которая представляет собой

³ Ср. также подобный прием в подобной функции у Е. Фанайловой из книги и одноименного цикла «Трансильвания беспокоит» (М.: ОГИ, 2002):

Я как солдат приходя с войны говорит жены:
Проверь мне полные карманы набитые ржи
Подай нам полные стаканы налитые ржой
И больше не исчезай... («Памяти деда»).

«взаимоосвещение авторского и чужого слова с помощью сочетания внешней и внутренней языковых точек зрения» [Тынянов 1977: 285].

Преимущественно объект (мир и сюжет) составляет «большую» лиро-эпическую форму М. Степановой. Название «Стихи и проза в одном томе» объявляет переходность, смешанность (как вошедший в поговорку рекламный слоган «в одном флаконе»). Название «Лирика, голос» подчеркивает преобладание субъекта в «малых» формах. Так выходит и по теории (пришлось «всего лишь» переместить область определения, принятую теоретиками за эпос, на лирику). Однако главное в определении «величины» формы – возможность и невозможность «разгона сюжета». Предпосылки для выстраивания сюжета есть во многих стихотворениях М. Степановой, отнесенных автором к «лирическим»:

... У пруда над лаптопами скайперы
С третьим миром ведут разговорчики.
На Мясницкой по крышам снайперы,
Пляшут пальчики на затворчике.

К ин-агу (агу! агу!) – к ин-аугурации
Шелестят дежурные рации,
Горожане в обнимку с плакатами
Сжимаются стальными пикетами.

Ребенок плачет, агу, агу,
Светила светят, нутро мурлычет,
Москва стоит, ярославна кычет,
Иду, куплю творогу.

Сегодня больно богатый выбор,
Как будто город доел и вымер [Степанова 2010 (а): 34].

Он (мир, сюжет) выхвачен *небольшим* фрагментом. Порция отмерена точно: ровно настолько, чтобы быть лирическим стихотворением, а не частью недописанного лиро-эпоса. Стихотворение М. Степановой, несмотря на новаторство стиля, сохраняет одно из важнейших своих свойств: быть *завершенным*; на *небольшом* протяжении в использовании концентрированной образности, расширенных значений слов, грамматических форм и т.д. быть законченным произведением, в котором каждый элемент связан с каждым в неподвижной структуре (невозможны перестановки, замены, пропуски, каждая часть отвечает за целое).

Ю.Н. Тынянов учитывает это свойство в своем определении «большой» формы. Он пишет: «Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка» [Тынянов 1977: 256]. Получается обратная зависимость: большая нагрузка приходится на элементы меньшей формы, т.е. лирического стихотворения.

А вот как строится фрагмент лиро-эпического цикла «Физиология и малая история» (взяв пример, начинающийся с Я, чтобы еще раз взглянуть на характер субъективности в поэзии М. Степановой):

Я так одна. Никто не поднимает
Ни на вершок, ни на еще немножко,
Хотя и ветер ивой обнимает
И вглубь сует, как в тесное лукошко,

Хотя свое сегодня отхромала
В спортзале синкретической природы,
Где образцы известки и крахмала
Работают над будущим породы,

Где море отфильтровывает пену,
И ржавчина наращивает яды,
И ящерицы слушают Шопена,
Как тренера, и делают, что надо... [Степанова 2010 (б): 67].

И далее продолжается то, что в лиро-эпосе М. Степановой представляет собой сюжет, т.е. собственно связь мотивов⁴. Приведенный фрагмент – обобщающий по отношению к двум предшествующим ему (три текста составляют часть цикла, озаглавленную «Несколько положений»), по концентрации образности, «эмоционально-медитативному» уровню он близок стихотворению. Одно только важнейшее свойство не позволяет считать его таковым: оно не представляет собой завершенности, отмеренной порции и неподвижной структуры; оно значит неизмеримо меньше само по себе, чем в общем сюжете цикла; смыслы прирастают в нем, только если рассмотреть его как часть. Хотя стихотворение такого рода вполне могло бы быть написано любым

⁴ Вспомним объяснение Б. Ярхо о том, что сюжет – это последовательность взаимосвязанных мотивов: «конь» – это образ; «конь сломал ногу» – это мотив; а «конь сломал ногу – Христос исцелил коня» – это сюжет (к этому объяснению обращается М.Л. Гаспаров в статье «Снова тучи надо мною...». Методика анализа // М.Л. Гаспаров. Избр. труды. Т. 2. М., 1997. С. 14).

другим современным поэтом, не ощущающим этих важнейших свойств стихотворения и цикла, малой и большой формы.

Третий способ назвать книгу, обозначенный примером дебютной книги белорусского поэта В. Ёванова (Лупасина) «Ассорти», представляет собой попытку одним словом («товарным») назвать все, что в нее вошло. Для дебютной книги это особенно важно, поскольку автору необходимо заявить: «я могу так, а еще вот так», «я не сводим к какой-либо ипостаси» (поэта, прозаика, драматурга). Это, на мой взгляд, принципиально отличает дебютную книгу с названием «Ассорти» от сборника, пусть даже и с таким же названием, и пусть в аннотации сказано, что «Ассорти» В. Ёванова – это сборник, и пусть даже название объяснено тем, что «книга включает разные по своему пафосу, поэтике и художественной ценности произведения». Особенно последнее замечание о художественной ценности, а также предисловие, начиная с первого предложения: «Виктор Ёванов мыслит проектами» – и вплоть до мысли: «Он может всё...» [Бурлак 2009: 3–4], – а еще сведения об авторе, приведенные на последней странице обложки, – все свидетельствует о том, что перед нами книга: проект, или акт, или жест, – но в любом случае нечто целостное.

Целостность эта лежит прежде всего в области сверхидентификации (*over-identification*) как части субверсивной аффирмации (*subversive affirmation*), которая определяет все: от первой страницы обложки, изображающей рот, перемальвающий неаппетитное «ассорти», до последней страницы с фото и «послужным» списком автора, в котором привычный ранжир «родился – учился – публиковался» завершает псевдонарциссический пассаж: «Рассказ «Слоники» анализируется на филологическом факультете БГУ в курсе новейшей белорусской литературы, а сонетный цикл «Автомобили СССР» является первым в славянской поэзии (отметим масштаб! – У.В.) циклом автомобильных сонетов». Авторство этой заметки и аннотации в книге несомненно: это сам В. Ёванов. Его субверсия охватила книгу целиком: он и автор произведений, и автор автора Павла Пасюкевича (в книгу входит раздел «Творчество Пасюкевича»), и автор произведения, одним из героев которого является Пасюкевич (имеется в виду «литературно-критическая» повесть «Кутузов», где Василий Кутузов – персонаж, имеющий реального прототипа, Пасюкевич – персонаж и отнюдь не alter ego автора, а жанровое определение «литературно-критическая повесть», как можно догадаться, приведено в аннотации). Это и в самом деле больше похоже на проект, как и отметила В. Бурлак в предисловии (единственное неавторское присутствие в книге). В. Ёванов, как признанные родоначальники субверсивной аффирмации

Д. Пригов, В. Сорокин, расширяет до предела избранную метапоэтическую позицию, принимает правила традиции и совершает *yes revolution*. «Серьезный» большой писатель (или, как говорят в литературном мире, «крупный») действительно гордился бы и тем, что его произведения изучают на филологическом факультете, и тем, что ему удалось написать нечто впервые в «славянской поэзии». Доведенный до предела писательский нарциссизм в исполнении В. Ыванова предполагает, конечно же, опровержение ценности статуса «живого классика», в котором и в самом деле есть что-то противоречащее самому понятию художественной значимости произведения и личности писателя. Субверсивным является настойчивое стремление В. Ыванова к твердым формам: сонетам, триолетам и др., – которые в современной поэзии, несмотря на все жанровые новации, по-прежнему выполняют функцию подтверждения писательского престижа, сохраняют давно неактуальную идею мастерства. Цикл «автомобильных сонетов» – выразительный пример аффирмации: повторения, а не изменения. «Автомобилям СССР» явно отводится особо почетное место в «творческом наследии» автора (беру в кавычки, не преуменьшая его значения, а подчеркивая невозможность одного дискурса для литературной традиции и факта ее подрыва). В книге «Автомобили СССР» стоят в ряду литературных рубрик: «Современная проза», «Творчество Пасюкевича», «Старые тексты», затем – «Автомобили СССР», «Драматургия» и «Приложение...». Здесь сверхидентификация – персонажная дистанция – разрастается сразу в нескольких направлениях:

1) от значительности и масштабности литературы как творчества («творческого наследия»);

2) от амплуа начинающего поэта («Старые тексты» – так говорят молодые поэты, предвзято читая, и тем самым просят публику быть снисходительной; от «старых текстов» к «новым», т.е. «зрелым» в понимании поэта-дебютанта, всерьез принимающего правила литературной жизни, может вести срок от недели до года. Не в данном случае, где датировка в аннотации – еще один факт подрыва престижа! – приведена как 1999–2006, а в самой ученической формулировке, с одной стороны, провоцирующей представление об этом самом ученичестве, а с другой – открыто включающей то, что юные поэты читают со смущением, в книгу);

3) от целостной природы «произведения» и «книги» в их феноменологической сущности («здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится» [Беньямин 1996: 19]). Это и создает «эффект ассорти», когда товары/предметы, и самые разнообразные, поглощаются не одним ртом (как изображено на

обложке), а расходятся по разным потребителям, и никому не придет в голову приобрести весь ассортимент целиком. Ассорти под одной обложкой наводит на мысль о коробке конфет или печенья, которую при желании, конечно, можно съесть и всю, не ограничиваясь дегустацией каждого вида.

Разнонаправленная дистанционность или сверхидентификация не просто отменяют «произведение», а раскачивают маятник авторства так, что мы не ухватываем момент собственно авторского усилия по созданию продукта/текста. В этом В. Иванов расходится с Д. Приговым, который по замечанию А. Скидана, постоянно «выходит из роли», обнажая искусственность, сделанность текстовой конструкции, наряду с конструкцией («персонажностью») лирического субъекта» [Скидан 2013: 267]. «Ремесло» Д. Пригова подразумевает работу, словесно-буквенный труд Г. Лукомникова – восхищение итогами этого труда, собственно мастерство (реакцию «я бы так не смог»). В. Иванов, ранжируя «северянину» (любимое выражение поэта в отношении творчества, отвечающего на засилье интеллектуализма эпатажной безвкусицей), графоманство, серийность, сам будучи попеременно то графоманом, то автором, и никогда в полной, «серьезной» мере ни тем, ни другим, тут же устремляясь в противоположную сторону, создает нечто, лишенное усилия, уникальности, преодоления. Это литература, располагающаяся полностью по ту сторону литературности, это как бы ее амальгама (но не изнанка). Здесь нет точки фиксации, той умышленности, которая свойственна литературной игре или иному способу деконструкции, ниспровержения. И в то же время во всем есть подсветка литературности, в ее предельно искусственном изводе, – той самой «бальмонтщины» и «северянщины», по которым так тоскует В. Иванов.

Три рассмотренных способа назвать книгу в каждом случае, как видим, небезразличны к тем областям, в которых сосредоточена «игра пределов и трансгрессии» [Фуко 1994: 117] в современной литературе. Это природа жанра, рода литературы и типов организации художественной речи (стих и проза), а также границы самой литературности. В отношении последнего, когда игра выходит в сферу «недостовренности то и дело ломающихся достоверностей» [Фуко 1994: 117], мысль предпринятого анализа действительно всякий раз терялась «пытаясь схватить» определенность и останавливалась на отсутствии точки фиксации. Три автора, три гуманитария – В. Ермолаев, М. Степанова, В. Иванов, – бесспорно, не только ощущают, но и осознают значительность происходящих в литературе сдвигов. Возможно, в такой осмысленной, но не предумышленной актуальности, состоит основной

интерес их книг.

ЛИТЕРАТУРА

Барковская Н.В. Пойманное эхом: книга стихов Елены Сунцовой «После лета» // Филологический класс. 2012. № 1 (27). С. 63–66.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. 240 с.

Бурлак В. Віктар Ёваноў як я яго бачу // Ёваноў В. Асарці: паэзія, проза, п'еса. Мінск: Галіяфы, 2009. 156 с. (Другі фронт мастацтваў).

Ермолаев В. Трибьюты и оммажи. М.: Культурная революция, 2011. 240 с.

Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. 845 с.

Скидан А. Голем советикус, или Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице // Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 296 с.

«Слово должно быть кривоватым»: интервью с М. Степановой // ШО: Журнал культурного сопротивления. 2009.12.01. URL: <http://www.sho.kiev.ua/article/410>

Степанова М. (а) Лирика, голос. М.: Новое издательство, 2010. 54 с. (Новая серия).

Степанова М. (б) Стихи и проза в одном томе. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 240 с.

Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1: Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Изд. центр «Академия», 2004. 512 с.

Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.

Флобер Г. Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1956. Т. 4.

Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. VI + 346 с.

Эбаноидзе И. Вместо предисловия // В. Ермолаев. Трибьюты и оммажи. М.: Культурная революция, 2011.

Эштейн М.Н. Лиро-эпический жанр // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.