

С точки зрения исторической, это отражение к социальной реальности – вовсе не эскапизм, а результат апроприации театра развлекательным кинематографом, теми самыми старыми добрыми советскими комедиями. При всем блеске некоторых позднесоветских театров, из-за этой апроприации сама идея *театрификации* была утрачена, линейное потребление эмоций заменяло театральным взрыв, требующий иначе посмотреть на привычное.

Макс Батурич – один из первых русских постдраматических поэтов, этой настоящей театрификации современности. Прощаясь с Лениным, он встречается с Ленноном (с. 181), и это образцовый постдраматический спектакль, если прочесть стихотворение вслух и мысленно ввести в него не только адресата и адресанта, но и обычных советских людей, и участников рок-фестивалей, покойных и живых:

Будем как Леннон

С наступлением вечера пришла печаль
окна стали голубыми и тротуары
я неподвижно видел изнутри
идущих мимо радостных спокойных
я видел небо сидя у окна
совсем немного неба меж домами
какой-то голубь и ещё один
сквозь этот сектор молча пролетели

всё темнеющая атмосфера лелеяла грусть
недостижимость идеала лелеяла горечь
не мог я двинуться вослед тебе
догнать тебя и быть с тобой не мог

я понял нет гармонии для всех
невозможность всемирного счастья
очевидна
но есть нечто более важное чем счастье
сказал Тарковский

я не верю в бога как покойный Андрей
и я знаю он мне не помощник увы
я никогда не смирюсь с тем что
Леннон мёртв
и всё начавшееся имеет конец

30 апреля 1989

Сергей ФИНОГИН

ОТ УКОЛА К ОСАДЕ

**Александр Скидан. В самое вот самое
сюда: Стихи 2020–2023. – СПб.: Издатель-
ство Ивана Лимбаха, 2024. – 160 с.**

Предваряя рассуждения об этой книге, нужно сказать, что в ней присутствует некоторая межа, которая называется «24 февраля» и которая отделяет один тип поэтики от другого. При этом в стихах, написанных «до», задействованы очень разные способы письма, их едва ли возможно подвести под общее понятие, как и в стихах «после» присутствуют существенные различия в поэтических инструментах; тем не менее мы возьмемся проследить некоторые трансформации письма из одной эпохи в другую.

Наиболее конститутивной чертой стихов, написанных с 2018 года (с книги «Контактизация») до стихов февраля 2022-го, является то, что мы назовем «юмором висельника». Это касается текстов «папа умер мама умер...», «я квиру постелил с народом своему...», «вбегает мертвый господин...» и других. Зигмунд Фрейд в статье «Юмор» пишет, что юмор висельника основан на том, что читателя/слушателя ситуация/контекст готовят к тому, что в этом месте должно быть некоторое длинное тяжелое трагическое содержание, а вместо него перед воспринимающим возникает короткая хлесткая фраза, как будто бы вся объемность ситуации сгущается в точку, и эта точка в виде фразы провоцирует в читателе разрядку – силы, которые должны были быть потрачены на восприятие трагического и объемного, разряжаются ввиду смеха, улыбки или просто переживания смешного. Также этот юмор сопровождается приятным подъемом жизненных сил, ибо самим своим возникновением он сообщает, что существует универсальный способ оградить человека от трагического, способ дать ему возможность присутствовать при трагическом и не страдать, как будто принцип удовольствия может обосноваться в любом, самом беспросветном и депрессивном, содержании. И, казалось бы, стихи Александра Скидана в

обсуждаемую нами эпоху обладают всеми признаками такого юмора. С другой стороны, в указанной краткости, экономии, в предельном сгущении смысла, когда происходит усечение буквенного объема и пропорциональное ему увеличение объема коннотаций, по соседству с юмором проглядывает еще некоторый аспект, который рискуем назвать мировоззренческим. Краткость, экономия, лаконичность оппонируют многословию, культурному дискурсу, каковому свойственно ветвление и разрастание по самой его природе. На контрасте с краткостью это культурное выставляется как фальшиво-избыточное, коррумпированное своими собственным претензиями, каковые претензии через краткость и некоторое опрощение реализуются как бы в обход. Поэтому в краткости, а также в тавтологических рифмах, в задействовании низких, частушечных форм присутствует некоторая воинственность, эти формы несут в себе смутную коннотацию вынесения приговора.

Однако есть еще один момент. Мы говорили о преодолении трагического, но в этих стихах как будто есть не столько его преодоление, сколько игнорирование собственного отношения к трагическому, зачеркивание психологическо-эмоционального отношения к нему. Ерническое и саркастическое словно бы выдавливают субъекта с его чувствами из стихов, делают их радикально анти-лирическими, субъект в них присутствует в модусе отсутствия, но это не бессубъектная поэтика, это поэтика, в которой являет себя сам механизм устранения субъекта, что придает им идеологический смысл – воинственное отношение к мейнстриму, предписывающему субъекту ставить свое психологическое «я» в центр внимания.

В этих стихах работают три типа отрицания. Первое – трагическое в мире, отрицающее как бы саму жизнь, что провоцирует второе отрицание: трагическое чувство внутри субъекта, отрицающее его самого (это чувство присутствует в стихах в модусе отсутствия); в ответ на это чувство возникает его отрицание, оно профанируется, субверсируется поэтическими инструментами – экономией букв, краткостью, сарказмом, виртуозностью обраше-

ния с языком и культурными референциями. В результате игры этих отрицаний появляются поэтические тексты-существа: автономные от психологического «я», проваливающиеся внутрь себя и ошетинившиеся вовне.

Для того чтобы нащупать переход от указанного типа поэтики к следующему, нужно задействовать то, что условно назовем психофизикой стиха. Речь о некоторой жестово-пространственной механике, которая в стихе создается. Для стихов «до 24 февраля» характерно векторное движение; серия выпадов, приводящая к точному уколу, ему соответствует фразировка в конце некоторых стихотворений, в общем, в них действует фехтовальная жестикация. Для стихов «после» характерно скорее кружение вокруг. «Я мыслю кругами, потому что именно так можно увидеть центр», – говорил Мартин Хайдеггер в одной из лекций. Подобно этому устроены многие стихи «после 24 февраля», например, с рефреном «не говори с тоской... но с благодарностью...» и с рефреном «<сделать> то же самое что <сделать> другое». В них ведется некоторая тяжба о целостности тождеств и разделенности различий, о мере отдаленности и близости, о существенности оппозиции при ситуации, которая присутствует, но не называется, и которая перестроила и обесмыслила порядок, расстановку, антагонизмы, составлявшие – и продолжающие делать вид, что составляют – плоть реальности. Эта таксономия сущего, выстраивающаяся в некоторое эстафетное кружение, предполагает, но не называет тот центр, который и так понятно, что собой представляет. И еще задействованная здесь логика напоминает то, как Джорджо Агамбен в книге «Оставшееся время» комментирует строчки апостола Павла «имеющие жен как не имеющие, плачущие как не плачущие, покупающие как не владеющие» и т.д. – здесь дезактивируются социальные роли и фундаментальные экзистенциалы, люди продолжают делать то же, что они делали, однако это уже не имеет значения: время после Вознесения и перед Вторым пришествием обесмысливает строительные материалы реальности и обращает людей к тому, что случилось, и к тому, что грядет. Сущее снимается со своих мест и оказывается в подвешенном состоянии.

В стихотворении «люди обедают только обедают...», где речь идет о треснувшей чашке или тарелке, цитируется эссе Фрэнсиса Скотта Фицджеральда о его алкоголизме «Трещина» (или, в другом переводе, «Крушение»). В нем он пишет, что много лет пил кофе из чашки с трещиной, однажды взял ее в руку – и она развалилась. То есть происходили какие-то не замечаемые и не действующие микро-накопления изменений в этой трещине, которые в итоге привели к разрушению чашки. Стихотворение Александра Скидана стремится вклиниться в структуры трещины в чашке (представляющей метафорой реальности, в которой мы оказались), трещины, проходящей по тому месту, что не замечали ни одна идеология и теория, трещины, каковая обретается в недоступном для языка месте и, пользуясь строчками из другого стихотворения, отсылающими к строчкам Осипа Мандельштама из «Ламарка», своим проломом «сильнее ваших и наших». Остроту ситуации придает то, что, поскольку эта трещина не имеет названия, она не может быть предметом репрезентации и ясного ее осознания. Поэтому в орбите катастрофы, которую она породила, действуют уже не люди, хотя они не подозревают о том, что лишились этого статуса, и как бы продолжают соответ-

ствовать моральным, гражданским, частным признакам человечности. Понятие «люди» тут надо понимать не в биосоциальном смысле, а в смысле Человека как секулярного христианина, созданного эпохой Просвещения, который провалил испытание – и сделал это потому, что устройство реальности предполагает, что есть то, куда он не может дотянуться и что не в его власти, тем не менее это обстоятельство его не оправдывает, ибо моральный долг покрывает собой всю реальность.

Среди текстов, написанных «после 24 февраля», есть стихи о любви и о счастье, одно из них соответствует круговому движению даже в большей степени, чем обсуждаемые выше с рефренами; это стихи, начинающиеся со строчки «перепишу красное вино для тебя». Основной оператор здесь – это слово «перепишу» в значении письма, в значении преобразования и в финале в смысле нотариально заверенного права наследования. Здесь осуществляется сказание о принесении вина, дня, стакана – в дар, переносе их из области профанного в область любовного, впускания их в экономику Двоицы, в которой индивидуальности опьяненно осыпаются, и их элементы, заверенные пристежкой из архетипа виноградной лозы, вращаются вокруг собственного центра.