

Хроника современной литературы

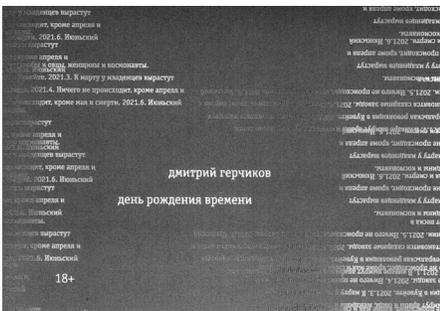
Денис Ларионов

Опыт о времени и любви¹

DOI: 10.53953/08696365_2022_176_4_290

Герчиков Д. День рождения времени

СПб.: Порядок слов, 2021. — 48 с.



Лет тридцать назад Дмитрий Герчиков мог бы считаться одним из центральных авторов поколения, как и близкие ему по возрасту и мировоззрению Галина Рымбу, Никита Сунгатов, Дарья Серенко, Оксана Васякина. Начавшие публиковаться в середине и второй половине 2010-х, названные поэты и поэтессы всегда стремились к эстетически маркированному сокращению зазора между литературным

(поэтическим) текстом и публичным жестом: в диапазоне от открытия образовательных и кураторских программ до проведения публичных перформансов и акций. Подобная «многогранность», известная в культуре и ранее, в случае названных авторов связана с двумя разнонаправленными политическим и социальным процессами: с одной стороны, постепенным и последовательным сужением «публичной сферы» в 2010-е годы, с другой — ситуативно формирующимися образовательными, коммуникативными и в конечном итоге политическими потребностями и запросами разнообразных (микро-) групп поэтов, художников, активистов, образующих сообщества, напоминающие беньяминовскую (бодлерианскую) парижскую богему, увиденную сквозь призму культурной идеологии московского концептуализма 1970–1980-х.

1 Работа выполнена за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00205 «Поэт в постисторическую эпоху»).

В эпоху распространения новых медиа подобная ситуация, на мой взгляд, делает условными и саму категорию литературного поколения, и тем более необходимость какого-то центрального места в нем. Возраст, гендер, место проживания и общность эстетических платформ не имеют особого значения; представители разных социальных и культурных страт могут становиться членами различных мобильно образованных множеств (например, таких как «Метажурнал» — посвященный рецепции современной поэзии канал в социальной сети «Telegram»). Все это стоит учитывать, чтобы ошибочно не прочитывать тексты Герчикова как более или менее удачные образцы сатирической литературы, рассчитанной на пассивное участие зрителя или читателя. Одна из самых сильных сторон текстов Герчикова состоит в том, чтобы вовлечь читателя или слушателя в попытку ухватить почти неуловимые следы вирусной социальности, которая вытесняется культурой на обочину непрестижного потребления (так называемые *guilty pleasures*).

Кратко описанная выше, лишенная центра общность является не умоглядным конструктом, но неотъемлемой частью среды, реализации жизненных практик и биографической траектории современного поэта, для которого — в случае Дмитрия Герчикова — работа иронии уже не может быть нейтральной или амбивалентной и, не переставая выполнять свою основную (освобождающую) функцию, носит откровенно политический характер. Сразу выделившая его из круга поэтов-ровесников, работающих в более интеллектуализированной манере, ирония, а порой и сарказм текстов Герчикова совсем не схожи с иронией, присущей, например, поэзии соц-арта (ранний Михаил Сухотин и тем более Тимур Кибиров) или некоторым авторам из круга легендарного «Клуба “Поэзия”» (Владимир Друк, в какой-то мере Нина Искренко). Если старшие авторы еще использовали «атавизмы» романтической иронии, подчеркивающей расхождение идеальной и реальной картин мира (Игорь Иртенев) или показывали глубинную трагедийность бытия вообще (Нина Искренко, Владимир Друк), то у Герчикова ирония носит совершенно иной, близкий к брехтианскому характер, влетаясь в жанровую конструкцию пастиша, которую я понимаю не (с)только в широком философско-эстетическом разрезе, более тридцати лет назад описанном Фредериком Джеймисоном («Пастиш... является имитацией конкретного, или уникального, стиля, ношением стилистической маски, разговором на мертвом языке»²), сколько в более узком культурологическом смысле, предложенном в недавно переведенной на русский язык книге американского культуролога Ричарда Дайера. Согласно Дайеру, пастиш не исчерпывается ограничениями, которые предлагает Джеймисон, но представляет собой гораздо более протейное явление³, основными характеристиками которых он считает *комбинацию* и *имитацию*⁴. Комбинаторный прин-

2 Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления / Пер. с англ. А. Пензина // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 292.

3 Ричард Дайер предлагает впечатляющий список контекстов употребления термина «пастиш» и посвящает целую главу историческим и культурным предпосылкам возникновения данного культурного явления. См.: Дайер Р. Пастиш / Пер. с англ. И. Кушнareвой под науч. ред. Е. Бондал. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2021. С. 17–94.

4 Важно отметить, что построения Дайера не противоречат концепции пастиша Джеймисона, но лишь развивают его в одном из возможных теоретических направлений.

цип, оговаривает Дайер, был распространен в литературе и искусстве задолго до постмодернистской эпохи, но именно для пастиша характерен парадоксальный эффект, при котором его отдельные элементы претерпевают изменения, оставаясь при этом нетронутыми⁵. Принцип же имитации, также известный чуть ли не со времен первых наскальных рисунков, в постмодернистском искусстве указывает на ограниченность или исчерпанность способов выражения, которые компенсируются — преодолеваются — возможностью их паралогического комбинирования, «сборки» (ассамбляжа) и т.д.

Ричард Дайер рассматривает композиционные тактики имитации и комбинирования на максимально широком материале текстов, визуальных и даже музыкальных произведений. Мне же хотелось бы сузить контекст и упомянуть несколько примеров из прошлого века: отгалкиваясь от различных идеологических, экзистенциальных и эстетических мотиваций, Ханна Хех, Чарльз Бернстин и Павел Улитин по-своему «имитировали» и «комбинировали» дискурсивные и/или визуальные фрагменты мира для создания произведений, в которых граница между литературой (и шире — искусством) и жизнью постоянно проблематизировалась. Я назвал именно этих авторов не случайно: во-первых, все они принадлежат к более широким явлениям, составляющим круг чтения Герчикова и близких ему авторов (немецкий дадаизм, американская language poetry и советская неподцензурная литература соответственно), а во-вторых, всем им (пусть и в разной степени) свойственен интерес к имперсональной инстанции высказывания, которое не торжественно спускается с небес или гулом поднимается из глубокого внутреннего мира автора, но выделяется — или выхватывается посредством монтажа — из уже существующего информационного потока медиа или коммуникативных практик различных сообществ и после процедуры остранения уже в новом (эстетическом) качестве предстает перед читателем⁶. В своих поэтических текстах «Утрата взрывает Россию» и «Священная болезнь» Герчиков прививает языку актуальной поэзии смертоносную бациллу медийного языка, наблюдая, насколько они способны к синтезу или взаимному отторжению/уничтожению:

Сергей Владимирович Михалков:
дело в том что я против русской оппозиции
е..л я оппозицию но любил

Никита Сергеевич Михалков:
дело в том что я не против русской революции
е..л я революцию но любил

Сергей Владимирович Михалков:
дело не в том что я против таяния ледников
е..л я ледники но любил

(с. 18)

5 Дайер Р. Пастиш. С. 22.

6 В качестве доказательства можно привести слова уже упомянутого Чарльза Бернстина, для которого «стихотворение — это энергия, украденная поэтом оттуда, где она копится (у нее несколько заглашиков), переданная через самих нечитателей — напрямик — стихотворению». Несмотря на пародийный пафос слов Бернстина (издевательски полемизирующего с классическим эссе Чарльза Олсона «Проективный

Конечно, подобные литературные опыты было бы невозможно осуществить в рамках конвенционального стихотворения или поэмы (хотя Герчиков называет некоторые свои тексты именно так); скорее, развивая на новом культурно-историческом витке радикальные подходы названных выше авторов (Хех, Бернстин, Улитин), Герчиков обращается к своеобразной открытой поэтической форме, распространенной в американской и французской поэзии, а на русском языке представленной именами Александра Скидана и особенно Сергея Завьялова, своеобразной пародической полемикой с величественными произведениями которого кажется эпический диалог отца и сына Михалковых в искрометном тексте «Утрата взрывает Россию».

Но что же все-таки отличает поэзию Герчикова от коллажных, алеаторических, симфонических опытов старших авторов? Возможно, для тех, кто стремился реагировать на культурные и политические вызовы 1970—2000-х годов, обращение к неконвенциональным техникам письма было точкой разрыва с позднемодернистской культурной формацией в целом, своеобразным преодолением эдипова комплекса, который позволил бы говорить о современности на сложном и адекватном ему языке. Для родившегося же в конце прошлого века Дмитрия Герчикова имитационный и комбинаторный принципы работы являются вполне органичными и даже рутинными способами соединения окружающих текстуальных или визуальных блоков информации. Ярким примером подобного подхода является пространственный текст «Резюме», на первый взгляд действительно представляющий собой соответствующий документ, который может быть отправлен соискателем по месту требования, но, как в знаменитой главе из сорокинской «Нормы», лексический конфликт по ходу текста порождает конфликт социальный и в конечном итоге политический: здесь можно встретить и распространенный в мессенджерах стиль общения («*хах опыт работы уже смешно*»), своеобразные стилевые снижения («*На самом деле эта должность называется пердеть на стуле*») или балансирование между стертыми поэтизмами («*Подобный труд подходит тем, кто не боится заглянуть в себя, обнаружив безъязыкую пустоту на месте сердца*») и не подобающими формату резюме описаниями («*Час продавца стоил 150 рублей, поэтому в конце смены я забирал 1500 рэ из картонной коробки с котиком и уходил пить пиво в тенистых аллеях у дамбы*»). Но какова задача подобных стилистических жестов? На первый взгляд, они призваны высмеять дискурсивную рамку, очерчивающую (или ограничивающую) тот тип производственных отношений, на которые претендует соискатель, лирический субъект текста Герчикова «Резюме». Однако, в отличие от откровенно ангажированной поэзии, в данном тексте не происходит немедленного освобождающего эффекта, который позволил бы твердо развести культурные институты, отбирающие у молодых людей лучшее время жизни и мало что дающие взамен, и некоего независимого субъекта, который (хотя бы дискурсивно) мог бы противопоставить себя подобной социальной несправедливости. По сути, строка из резюме и сообщение о распитии пива в тенистых аллеях

стих»), стоит обратить внимание на употребление слов «загашник» (указывающего на поэзию как сугубо материальную, почти хозяйственную деятельность) и «нечитатели» (предполагающего, что взаимодействие с поэтическим текстом — это скорее опыт, чем интерпретация). См.: Бернстин Ч. Интродуктивный стих / Пер. с англ. Я. Пробштейна // Новое литературное обозрение. 2011. № 110. С. 245.

у дамбы прагматически мало чем отличаются друг от друга, и это для Герчикова принципиально. Дело в том, что ни одна из этих фраз не способна выразить неповторимый опыт субъекта, локализованный в некогда описанных Дмитрием Кузьминым «зонах непрозрачного смысла», с которыми работали Данила Давыдов, Елена Костылева, Алексей Денисов и многие другие поэты, дебютировавшие в конце 1990-х — начале 2000-х годов⁷. Скорее наоборот. В отличие от них, сформировавшийся в период расцвета социальных сетей и новых медиа, требующих специальным образом моделировать информационное поведение, Герчиков не особенно верит, что возможен некий неповторимый, недоступный другим опыт субъекта или что поэтическая речь принципиально отличается от стертого и клишированного языка, который мы слышим или используем в повседневной жизни. Причем эта возможность воспринимается Герчиковым не как слабость поэзии перед надвигающимся медийным хаосом, а, напротив, как ее безусловное преимущество: инфицированная информационным ядом в гомеопатических дозах, поэзия оказывается способна не только на аналитику социальных и экзистенциальных обстоятельств вынужденного бездействия и бессилия, в которых мы продолжаем пребывать, но и на сопротивление им. Не принадлежащий никому язык, растворяющий индивидуальный опыт, позволяет говорить об опыте общности, том самом «дне рождении времени», давшем название сборнику Герчикова. Одним из способов постижения подобного опыта является близость, разговор о которой на разные лады заходит во многих текстах книги и которой посвящено «Стихотворение», должное, по-видимому, вызвать в памяти школьное определение «любовная лирика». Между тем, вопреки образцам, аффективный материал создается здесь не только из встреч, разлук и т.д., но из разномастных событий последних тридцати пяти лет: от Беловежских соглашений через медийную/телевизионную сетку передач 2000-х к вечеру в поддержку поэта Ашрафа Файяда, прошедшему в 2016 году. Не случайно в «Стихотворении» рефреном звучат вопросы «кем ты была в нулевых?» и «чей войны мы солдаты?», которые волнуют и автора этих строк: каждое прикосновение и разделенное вместе мгновение исторично, а значит, у нас остается шанс на любовь и солидарность.

7 Подробнее об этом см.: *Кузьмин Д.* Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. 2001. № 50 (<http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/>).