

Ирина Плеханова

Иркутский государственный университет (Россия)

**ИГРА В ПРИМИТИВ КАК ВЕКТОР
ВЫХОДА ИЗ ТУПИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА
(ПОЭЗИЯ И ПРОЗА 2000-х)**

**GRA W PRYMITYW JAKO WEKTOR
PRZEŁAMANIA IMPASU POSTMODERNIZMU
(POEZJA I PROZA 2000)**

Ключевые слова: примитивизм, антипостмодернизм, сентиментализм, рефлексия, вера

1. Эстетика примитивизма и постмодернизма: антитеза или корреляция?

Ответ на этот вопрос связан с мотивами обращения к поэтике примитива – простоте, ясности, эмоциональной выразительности и самобытной безыскусности «наивной» формы. Начиная с модернизма, живописный и литературный примитивизм ищет в эстетике архаики, фольклора и низовой культуры природную энергию обновления языка, видения мира и антитезу любому канону: классике, идеологии, мейнстриму. Так «примитивизм оказался одним из самых востребованных творческих методов» для андерграунда 50-90-х¹ – это неоавангард, «барачная» поэзия Евгения Кропивницкого и Игоря Холина, конкретизм Эдуарда Лимонова, абсурдизм Олега Григорьева и др.². В одно и то же

¹ Д.М. Давыдов, *Концептуальный примитивизм и «наивная концептуальность»*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 123.

² А.В. Иванов, *Поэтика примитива в русском авангарде XX века (обэриуты и неоавангард 60-80-х годов)*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Минск 1997, [online], http://unicat.nlb.by/orac/pls/!search.http_keyword?query=a001=%22BY-NLB-ar3335622%22&lst_siz=20, [4.08.2015]; Д.М. Давыдов, *Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис*,

время эстетика «наива» была ресурсом жизнестроения для арт-группы «Митьки»³ и эффективным приёмом постмодернистской иронии. Так Дмитрий Пригов в *Апофеозе милицанера* (1978) отождествил центр мира с лицом государства: «Посередине улицы / Стоит Милицанер / Не плачет и не хмурится / И всем другим пример»⁴.

В примитиве открываются «первоосновы искусства»: «цельность, незыблемость этого мощного праязыка»⁵, «культуротворческая сила»⁶, искренность, которая «разрушает опыт лицемерия культуры»⁷, «объектно-субъектная слитность»⁸ с миром, «радость, открытость»⁹ ему, ценность людей и предметов, которые «не заслоняют друг друга»¹⁰ – такова глубинная семантика изначальной «наивности», источник её позитивного обаяния. Художественную парадигму примитива-наива раскрывает живопись самобытных авторов: тяготение к идеализации, а не к достоверности мимесиса, праздничность мировосприятия, простодушие, эмоциональность, неререфлексивность и бескорыстная преданность творчеству. Примитивизм в профессиональном искусстве эксплуатирует образ «простоты», апеллируя к эстетически-этическому авторитету наива, используя энергетику обаятельной непосредственности в собственных интересах. Для иронии постмодерна интересен не зрелый наив, а детский – амбивалентный: его естественный имморализм отождествляется с абсолютной духовной свободой. Так Д.А. Пригов играл с маской инфантильно-инфернальной невинности, сразу самоукоряясь, самооправдываясь и самоутверждаясь: «Музечка, Музечка, ты же убийца! / Вот ты котёночка насмерть убил! / И неповинную ведец-птицу / Только дотронулся – и погубил / Насмерть! / Да, я убийца! но гляньте в глаза им /

эволюция, поэтика. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Самара 2004, [online], <http://www.dissercat.com/content/russkaya-naivnaya-i-primitivistskaya-poeziya-genezis-evolyutsiya-poetika>, [10.04.2014].

³ *Митьки*, Санкт-Петербург 2008.

⁴ Д.А. Пригов, *Книга книг: Избранные*, Москва 2002, с. 11. Далее страница указывается в скобках.

⁵ К. Богемская, *Наивное искусство: таланты и поклонники*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 226.

⁶ О. Балдина, «*Пространство мира и пространство картины*» *наивного художника (К постановке проблемы)*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 159.

⁷ Ф. Гиренок, *Археография наивности*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 23.

⁸ А.Н. Рылёва, О.Д. Балдина, *Два взгляда на наивное искусство*, Санкт-Петербург 2011, с. 86.

⁹ Ж. Пименова, *Наивный танец*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 171.

¹⁰ С. Тарабаров, *К вопросу о термине «наивное искусство»*, [в:] *Философия наивности*, Москва 2001, с. 203.

Это же оборотни! – не влезает / Это / Ни в какие рамки порядочности, нам заповеданной» (с. 206). Постмодернизм деконструирует «простоту» – она для него не самоценна, отнюдь не невинна и интересна только тем, что пуста – «бескачественна»¹¹, а наивность, соответственно, не безусловна, но амбивалентна.

Суть различия между примитивизмом-миропониманием и имитацией его поэтики в литературе – в особенностях рефлексии формы, исповедальной или масочной. Рефлексия сама по себе – уже разрушение наива, функция рефлексии в примитивизме – аксиологическая и технологическая. Первая испытывает личное соответствие автора-творца духовной высоте простоты, вторая – стойкость традиционного наполнения формы, убедительность её узнаваемой семантики, суггестивное воздействие элементов. Содержание и образ рефлексии зависит от приоритетов сознания – апологии чувств (классическая установка) или спекулятивного интеллекта (парадигма постмодернизма). Поскольку наив и постмодернизм – антиподы, как искренняя вера и убеждённый релятивизм, но опыт скепсиса вошёл в плоть и кровь новейшей культуры и не может быть оторгнут, то рефлексия «наива» должна справиться с демоном иронии. Суть проблемы – в способности удержать в себе потенциал искренней веры и сопротивления релятивизму, сохраняя непосредственность в условиях внутреннего самоотчуждения.

Постмодернизм исчерпал ресурс эвристической новизны миропонимания, приёмов, перспектив развития, но критика идеологии релятивизма должна нести перспективу. Примитивизм обладает особым потенциалом, поскольку наив изначально заряжен на витальность, свободен от дидактики, настроен на свободную игру с языком и формой.

2. Триада «наив – примитив – примитивизм» в урбанистической культуре

Высокий примитив (наив с безусловно позитивными установками) апеллирует к природной гармонии и её утверждает, будь то образ земного рая в крестьянской культуре или утопия мифологизированного городского

¹¹ Л. Гудков, *Комплекс «жертвы». Особенности массового восприятия россиянами себя как этнонациональной общности*, [в:] Л. Гудков, *Негативная идентичность. Статьи 1997-2002*, Москва 2004, с. 97.

пространства (радостный Тифлис Нико Пиросманашвили или Витебск Марка Шагала). Урбанистическая среда большого города – динамичная, безобразная, механистическая, отчуждённая, антиприродная – вызов простодушию и испытание его душевных сил и творческих возможностей. Модернистская версия примитивизма – натуралистически-охристианенный лирический кубизм Маяковского. Изобразив *Адище города* (1913) вздыбленной огненной геенной, герой-поэт принимает на себя роль мессии-артиста: он жонглирует экспрессивными ассоциациями, преображая безобразие мира в поэтический рай стихо-творения. Наив уравнивает всё живое, так и поэт, взывая *Ко всему* (1916), оборачивается и собакой, и быком, и лосем, переживая крайности чувств – от ярости мстительного гипернасилия до искупительного приношения вселенской любви: «(...) в чёрных душах убийц и анархистов / зажгусь кровавым видением! (...) Грядущие люди! / Кто вы? / Вот – я, / весь / боль и ушиб. / Вам завещаю я сад фруктовый / моей великой души»¹². Визионерство как прорыв к идеальному – в природе дара наивных художников¹³, в урбанистическом примитивизме оно предполагает преодоление безобразия и поэтическое его искупление. Как наивный художник не отделяет себя от мира, так и примитивист-урбанист принимает в себя всё отвратительное и ужасное, а прекрасное раскрывается в силе сострадания.

Парадигма урбанистического примитивизма не празднична: она представляет город пространством боли, абсурдным миром после грехопадения, поэта – выразителем муки существования, опрощение формы – представлением примитивного как убогого. Когда культура чувств отступила перед давлением интеллектуальной доминанты сознания, наивно-героический гуманизм сменяется отчуждением, поэтика остраняется рефлексией. Приём обнажается, простая форма настаивает: она есть бескомпромиссное осознание абсурдности существования. Так И. Холин подводил итог ещё одной жизни: «Улица. Липа. Толпа. / Дом. / Случай с маляром. / Полетел вниз. / Ударился о карниз. / Мозги вдребезги»¹⁴. Ирония «случая с маляром» состоит в превратности судьбы: самый яркий мазок в жизни сделан собственной кровью – и резкое созвучие последнего стиха резонирует с краской. Смеховое в городском

¹² В.В. Маяковский, *Избранные произведения*, Москва-Ленинград 1963, т. I, с. 108-109.

¹³ К. Богемская, *Наивное искусство: таланты и поклонники*, [в:] *Философия наивности...*, с. 182.

¹⁴ И.С. Холин, *Избранное. Стихи и поэмы*, Москва 1999, с. 35.

примитивизме эвристично, но не радостно, ибо наивны персонажи, но не сам автор. Так Генрих Сапгир опрошал сюжет второго пришествия: «Ночью / Собрались в амбаре. / Всякой твари / По паре. / Архангел протрубил в трубу! / И вот посередине – / В исковерканной автомашине – / Сидит Христос – / Очки на лбу. / Живой Иисус / Читает лекцию / О боге (...) В общем, было решено, / Что на свете жить грешно» (*Посещение*)¹⁵. Итог чуда – резолюция толпы.

Лианозовский примитивизм Сапгира и Холина был одним из векторов интеллектуального поворота в русской поэзии на рубеже 50-60-х годов, когда время требовало прежде всего новизны формы – как эстетического вызова официальной литературе. Лианозовец Всеволод Некрасов свидетельствовал, что искали «на вкус, на ощупь», примитивизм был в одном ряду с авангардизмом, модернизмом, экспрессионизмом, сюрреализмом и сближался с концептуализмом в «работе с ситуацией автор/читатель»¹⁶. Поэт признавался: шло испытание суггестивности приёмов – и это была технологическая рефлексия формы. Опыт работы с примитивом остался одним из важных эпизодов творческого развития, но не средством выражения миропонимания.

Рубеж конца XX – начала XXI века ознаменован кризисом уже сугубо интеллектуальной поэзии: завершением творческого и жизненного пути ведущих метафизиков (Иосиф Бродский, Геннадий Айги, Евгений Шварц), авангардистов (И. Холин, Г. Сапгир, Вс. Некрасов) и инерционным общим присутствием постмодернизма. Поворот к эстетике примитивизма, разнообразно и ярко представленный в новейшей поэзии, можно рассматривать как эстетический выбор нового пути. Является ли он мировоззренческим самоопределением или, как полвека назад, поиском выхода «на вкус и на ощупь», можно оценить по уже сложившимся творческим биографиям. Свидетельство – и прямые признания, и последовательная разработка поэтики рефлексивного примитивизма.

Открытие художниками городской культуры высокого примитивизма как живительного источника вдохновения состоялось в начале 90-х годов – в самые тяжёлые годы. Знаменательно, что это стало и открытием поэта Людмилы Петрушевской. Книга *Карамзиндеревенский дневник* (1992-1994) родилась как рефлексия жизни в деревне Дубцы под Муромом, в восприятии автора – настоящая идиллия: «счастье, огородик, посадка

¹⁵ Г. Сапгир, *Стихотворения и поэмы*, Санкт-Петербург 2004, с. 102.

¹⁶ Вс. Некрасов, *Сапгир*, [в:] *Великий Генрих: Сапгир о Сапгире*, Москва 2003, с. 240.

картошки, земляника, тишина, леса, небеса, поля... Чистая поэма»¹⁷. Примечательно, что незадолго до того в прозе (*Новые робинзоны. Хроника конца XX века*, 1989) перспектива приобщения к сельской жизни рисовалась как мрачная антиутопия выживания в отрыве от цивилизации и бегстве от одичавших деревенских туземцев. Новый образ реальности был определён как «лироэпос народной жизни»¹⁸ или как «игра сентименталистского и реалистического дискурсов»¹⁹, как выстраивание собственного мифа о рае²⁰.

Для самой писательницы это было открытием чуда и поиском адекватного поэтического образа его представления. Это номинативная поэзия, передающая состояние времени, нечто среднее между хокку и танка: «тихий дождь / на рассвете / деревня / открыто окно»²¹. Эксперимент с восточной формой лирики не случаен, это продолжение интеллектуального опыта – узнавания культуры в природе: «деревенский вечер / светит / пол-луны / солнце давно / село в туман // завтра / снова дожди / японские гравюры / по холмам» (*Вечер*) [с. 267]. По форме стиха это минимализм – слова и строчки, существующие самобытно, без рифм, синтаксически не оформленные, проступающие на странице как откровение простого имени для чуда жизни и собственных переживаний таинства: «стою в огороде / взошло солнце / взошла морковь / зелёная / на чистой чёрной земле / иголки / реснички» («*В огороде*») [с. 243]. Метафоры последних строк тоже природные и не выбиваются из номинативного строя.

Интонацию поэт определила как самую органичную: «народ говорит верлибром / в этом я убедилась в деревне <...> Тося восклицает / ВСТАВАЙ ЗЯТИЦЕ / КАРТОШКУ САЖАТЬ <...> цезуру заполняют / нецензурно / причём без всякого напряжения» («*Верлибр*») [с. 268-269]. Настроение автора и мировоззренческую установку вполне концептуально

¹⁷ Л. Петрушевская, *Истории из моей собственной жизни*, Санкт-Петербург 2009, с. 416.

¹⁸ С. Г. Бочаров, *Сюжеты русской литературы*, Москва 1999, с. 558.

¹⁹ Т.Г. Прохорова, *Проза Л. Петрушевской как система дискурсов*: автореф. дис. ... доктора филол. наук. Казань, 2009, с. 19, [online], http://z3950.kpfu.ru/referat/090113_2.pdf, [27.07.2015].

²⁰ С.П. Черкашина, *Мифопоэтический аспект оппозиции “город-село” в творчестве Л. Петрушевской: “Карамзин деревенский дневник” и “Городской дневник”*, [online], <http://litmisto.org.ua/?p=24861>, [27.07.2015].

²¹ Л.С. Петрушевская, «*Карамзиндеревенский дневник*», [в:] Л.С. Петрушевская, *Парадоски. Строчки разной длины*, Санкт-Петербург 2008, с. 253. Далее страница указывается в [].

выражает название *«Карамзиндеревенский дневник»* – сплав из имени классика сентиментализма и заглавия книги очерков *«Деревенский дневник»* Е. Дороша, социальной деревенской прозы 50-х годов. Хроносенсорика и опыт культуры отнюдь не наивно совмещают умиление и безыллюзорную зоркость. Ирония всегда присутствует как авторефлексия, в том числе над интеллектуальным знанием – видением прошлого и будущего в настоящем: *«о наша / усадьба / ветра просторы / небо травы склоны / о / пастораль / в вечном русском / предчувствии / утопии»* (*«Утопии»*) [с. 508].

Очевидно, что простота, первозданная безыскусность стиха, радость изумления и сопереживания жизни – не наив, а отрефлексированный в самом себе образ высказывания. Определить его как высокий примитивизм, т. е. духовный резонанс профессионала с наивом и органичное включение его поэтики в собственную художественную систему, можно с оговорками. Во-первых, при встрече с подлинным наивом – самодеятельным творчеством – автор признаёт своё поражение: имея все материалы для создания настенного коврика-*«синатории»*, она не может воспроизвести образец, хотя до этого вдохновенно сотворила из подручного материала занавеску на печку с аппликацией, но это было родное – *«театральный занавес»*: *«о чудо / в тёмно-красном цирке / сверкает белая балеринка / и белый пьеро / и летают розы / и корзины / полные хризантем»* [с. 261]. Зато автор восхищённо описывает творение бесхитростной Окси, проникая в подтекст чудной красоты: *«в центре дом с трубой / пара сцепившись / гуляет / пришита / друг к другу / локтями / сиамские дела // далее рыбы / птицы / того же размера // ёлки / какие-то кочки / наскальные рисунки / непостижимо прекрасно / тёмная река через весь горизонт / музейный вариант // Руссо Пикассо»* [с. 483]. Творение хранит память о пребывании в санатории – *«о тех днях // когда ехали / через Москву / с мешком за плечами / чемоданов не было // в Кисловодск <...> где / земляк <...> ночью / умер // какой там Руссо <...> в память о тех днях / Окся сделала / коврик / всегда у неё / над кроватью // пара / сшитые локтями / там / никогда не растают // гуляют среди рыб / птиц / кочек / речек / среди мироздания // все живы // земляк жив»* [с. 485-486]. И здесь вторая причина несходства с высоким примитивом – трагическое знание о мире, которое не позволяет полностью отдаться игре в непосредственность.

Высокий примитив в интерпретации Петрушевской – это театр жизни, игра страстей, низменных и великих: «*греческие / трагедии / рок / полный крах / сила судьбы*» [с. 288]. Главка «Мамонька мамка» рассказывает о незавершившейся катастрофе отчаяния – отец всё-таки не убил сына-инвалида и бросившую их мать-пропойцу: «– *всех порешу / и себя, баял / на х... / такая жизнь, – пропел / задумчивый голос / с заднего ряда хора*» [с. 433]. Высокий примитив – это превращение прозы в поэзию: по признанию Петрушевской, главка была написана прозой, но потом текст был разбит на «*строчки разной длины*», как «наивно» она называет свои стихи. Высокий примитив – это самосохранение народа в условиях исторических крушений. Так верлибр, рассказывающий о предельной примитивизации жизни, венчается раёшным стихом с комической парной рифмой: «*позавчера / по дороге / в Славцово / увидела мужика / он ворошил сено / рогатиной // рогулька / первое орудие / после палки <...> вот до чего / довели людей / сказал мужичок / кивая / на рогатину / в магазине / нет ничего // мужик сказал / от чего ушли / к тому пришли <...> идилия / страна живёт / всё добывая / своими руками // на зиму / 400 банок закатал / привет // мы готовы / к любому строю // выживем зимою*» («*Будущее*») [с. 245-246]. Высоким примитивом можно назвать сказки, написанные в начале 2000-х: «*Котёнок Господа Бога*», где действуют дитя, бес и ангел, и «*Новые приключения Елены Прекрасной*» – об идеальной любви, спасшей миллиардера от одиночества. Обаяние смеховой интонации убеждает в неизбежности простых истин.

Миссия высокого примитива Петрушевской женская, архетипическая – охранительная, спасающая, внушающая надежду. Поэтому, генетически связанная с городской культурой, она переносит действие в деревню или в условное сказочное пространство. Мужская версия высокого примитива, рисующего урбанистическое существование, разрабатывается А. Родионовым, причём в условиях, исключающих прямую опору на традицию: это уродливое пространство мегаполиса, доминирующая культура глобализации, тотальное безобразие, отчуждение, гнусность и предательство – картина мира в «лихие 90-е», когда входило в жизнь первое постсоветское поколение.

Творчество поэта определяют как «*жёсткий субмаргинальный рэп-лизм*»²². Его собственная декларация творческой принадлежности

²² А. Родионов, *Портрет с натуры*, Екатеринбург 2005, с. 4. Далее цитируется это издание с соблюдением авторской орфографии и пунктуации.

указывает на инфернальный андерграунд: *«Под океанскими толщами есть что-то / Московского метро наподобие / И точно так же там есть станции, / Точно так же похожие на надгробия. / И там в этих переходах / Морские монстры, / Отвратительные даже местным <...> Нет ли здесь аналогии, / Думал я, кидая камешки в воду. / Мои ночные ужасы и фобии / Под водой поют песни в транспортных переходах, / И поют, наверное, они о том же. <...> Пусть ряд гармоний глумливо перевёрнут, / Пусть выворачивающие наизнанку звуки / Мало напоминают голоса рок-звезды / Пусть любым гуманистом / Смысл этих песен будет отторгнут, / Но и там и здесь мы поём песни. / Это наш мост, / И серая слизь в отвратительном каркасе / Зарабатывает искусством себе на жизнь, / И больше ничем мы не похожи / С этой подводной расой. / Мы далеки друг от друга, / Как поэты лианозовской школы и / Постмодернизм»* [с. 187-188]. Концовка неожиданная, но тем более красноречивая, даже в своей неопределённости: аналогия – только свидетельство поиска своего места в истории новейшей литературы или всё-таки поэт в противовес постмодернизму развивает вектор «барачной» поэзии – ранних И. Холина и Г. Сапгира?

Авторская позиция и поэтика текстов А. Родионова позволяет утверждать, что его лирика – синтез-продолжение урбанистического примитивизма Маяковского и жёсткой фиксации буквальной примитивности существования на окраине мегаполиса, где бараки мутировали в многоэтажки. Так же, как Маяковский, Родионов ориентирован на актуальную субкультуру (рок, фэнтези Г. Лавкрафта, кинобоевики, триллеры), так же, как лианозовцы, избирает маргинальное пространство, изуродованное убогим и агрессивным людским присутствием. Но всё вместе это – родное: детство, естественная среда, опыт самосознания, творение из уродливого жизненного материала. В статус высокого примитива его возводит воля к духовному наполнению безобразного.

Пример подаёт сама жизнь – само-деятельное творчество горожан, опыт жизнестроения вопреки давлению стереотипов, агрессии потребительской культуры: *«Проезжая мимо помойки / Иногда увидишь: в грязи / Лежат холодильник или плита, / Расписанные фантастическими цветами. / Эта тяга народа к творчеству / Умиляет и настораживает, / Но примитивное зодчество / Помойку облагораживает. // Твой холодильник не такой, как у всех, / На твоём серванте – бумажная*

аппликация. / На стене – картина неизвестного художника, / Который умер в четырнадцать лет / Во время мастурбации. / Ты как вылезший наружу конец пружины диванной, / Ты большая оригиналка. / Твой холодильник, раскрашенный странно, / Я вспомнил, проезжая мимо свалки. // И пусть уже пусто, и нет просвета, / Протянулись заборы и гаражи, / Ты продолжаешь вкладывать душу в предметы, / В предметы, у которых нет своей души» [с. 150]. Новый урбанистический примитив подхватывает традицию бунта против власти вещей («Из улицы в улицу» В. Маяковского 1913), одаривания мира любовью и талантом преобразования грубой материи. Но пафос страсти сменила лианозовская отчуждённость, охлаждённая интеллектуальная рефлексия формы и отрешённость авторского «я».

Поэт культивирует детскость – тот лирический «наив», который обеспечивает иммунитет от зла: *«Главное даже не это – пускай / Сожрут на помойке псевдособаки. / Зато я мальчик Кай, / Живущий в подмосковном бараке. // Пускай мой сосед деда Лавкрафт / Разводит у помойки собак неэстетичных. / Всё равно я окружён скафандром, как космонавт. / Мама, я – герметичный» [с. 155]. Идентификация с Каем, захваченным адским холодом бесчеловечности, развивается, теперь зло меняет образ – это массовая культура, примитивный стандарт вкуса, инъекции тотальной обезлички – и в кино, и в супермаркете: *«Бесстрастный вестник несчастья – телезящик. / Я Герметичный, я знаю МАЗУ, / Когда с детишками играет мультяшный ящер, / Когда в пластмассовых коробочках / Рекламируют сладкую массу» [с. 155-156]. Координаты существования навязаны поп-культурой, в ритмах и образах которой ощутима тектоника хтонической эсхатологии, но спасение души – в архетипической детскости, неуязвимой для зла: *«Вот так между Джейсоном и Крюгером, / Между Майклом Ждексоном и Шевчуком / Между кали-югою и хали-хуюгою, / Подмышкою с Маршаком» [с. 156].***

Высокий урбанистический примитив переживает утрату соприродного себе рая. Ещё недавно бывший парадиз простодушного наива помещался *«В полуподвальном магазине “Овощи-фрукты”»,* где и теперь работает мама, стихи о ней – аллюзия на *«Несколько слов о моей маме» (1913)* и собственная история вкушения плода от дерева познания. Этот опыт уже не поддаётся культурной идентификации, ибо мир впал в примитивный социодарвинизм: *«Там, где был раньше наш избирательный участок, / Теперь горят фонари и тусуются бляди... / А здесь жил*

большой писатель в коммунальной квартире, / И всё, что видел, описывал в синей тетради. <...> Жаль, бедняге не увидать наши грязные танцы: / Для него овощи-фрукты – помидоры и черешня. / Ему мама не принесёт “Абсолют” в литровой банке, / Нацеженный из бутылок после смены успешной. <...> Этот мир – мой мир. Законы каменного леса / Здесь просты и суровы, и очень редко справедливы. / Иногда приходится быть просто жестоким, / А на деревьях не растут бесплатные сливы» [с. 78-79].

Но простодушие неизбежно и после испытания синюшно-кислотного вкуса жизни. Поэт рассказывает историю об очередном соблазне, когда некая пара предлагала ему роль «алкогольного мутанта»: «через пять минут, когда они ушли, / Я понял – надо мной глумились. / Это был вид смеха, присущего / людям, подсевшим на героин. / Четыре года прошло, а я всё столь же наивен. / Я был настолько наивен, / Что написал саундтрек к этому фильму. / Там немного массив атак и жёсткий реп» [с. 159]. Воля к творчеству сильнее разочарований, ибо это власть призвания – и в который раз поэт указывает собой на подлинное содержание времени, искупая вымороченное настоящее собственным присутствием: «На Малую Бронную если свернёте, / Найдёте часы, я всегда на работе. / На белом столбе с круглой головой / Стою, и вам ни копейки не стою. / И время показывая, улыбаюсь – / Уже не от боли, а просто стесняюсь» [с. 75].

Высокий урбанистический примитив Родионова, в отличие от канонического прекраснотупицкого наива, требует познания добра и зла и сам готов быть выражением того и другого. Таков смысл аллюзии на пушкинского «Пророка», адаптированной под реалии ближнего Подмосковья и жанр страшного рассказа: «Что-то сказало: “Подойди ко мне, / Освободи меня от чар”. / Место было довольно дикое: / Пустырь и дерево, похожее на анчар» [с. 192]. Это была встреча со змием – в виде медицинского герба. Олицетворение мировой премудрости требует, чтобы поэт принял на себя вину за всех: «Тебе достаточно просто сказать, что / Это ты виноват во всех летальных исходах, / И я стану опять обычным ужом. / И остаток жизни проведу здесь на пустыре в отходах» [с. 193]. Тотальная ответственность – не новость для поэтов, но теперь искупителю отведена роль змия: «Станешь большой ядовитой змеей / И сможешь вокруг этой чаши обвиться. // И сможешь ты пить, когда захочешь, / И решишь наконец все свои проблемы. / – Да я мечтаю об этом очень, – /

Ответил я и с тех пор я эмблема. // Во все больницах я улыбаюсь калекам. / Гляжу на вас, над чашей склоняясь, / А чем это хуже, чем быть человеком, / Думаю я, вновь и вновь напиваясь» [с. 193-194]. Превращение образа мессии в змея – интеллектуальная рефлексия на тему призвания, но без язвительной деконструкции, ибо миссия искупления неизбывна.

Миропонимание А. Родионова соответствует сущности высокого примитивизма – это глубинная искренность, принятие жизни в целом, без норм, запретов, деления на высокое и низкое, это свобода на грани юродства, естественность как безыскусность. Физиологическая достоверность переживаний принципиально значима: противоречия классической поэтике идеализации, она представляет Жизнь во всей безусловности – в статусе истины. Такова любовная лирика на фоне остекленевшего от ледяного дождя города: «мир звенит хрустальный и хрупкий / чуть двигаются уголки её прекрасного рта / о это жизнь свою багровую залупу / ещё не раз покажет вам, господу»²³. Название последнего сборника *«Звериный стиль»* (2013) играет с образом древнего примитива, перенося жестокую ясность взгляда на нынешнюю пермскую реальность. Избыточность мелких подробностей, повествовательность, убожество лиц – всё, что противно представлениям о чистой Красоте, на деле отождествляют поэзию с действительностью, и это соответствует сущности примитива, где поэзия или живопись безусловно олицетворяют саму Жизнь. «Неоформленность» зрелых текстов, странности пунктуации и орфографии, контрастируя с мастерской слаженностью рифм и ритма, представляют у А. Родионова визуальный образ безыскусной подлинности.

Другой путь отождествления поэзии и жизни – лирика М. Степановой и её опыты фольклоризации поэтического сознания, концептуально выраженные в *«книге стихотворений» «Киреевский»* (2012). Отсылка к легендарному сборнику народных песен XIX века указывает на архаизацию лирики – отождествление *«стихотворений»* с песнями, претендующими если не на народность, то на особый тип лиризма. Суть его – наив: чистота чувств, первозданность языка, гармония с миром вопреки смерти и боли. Таков советско-народный строй солдатской песни: *«В чистом поле плакали орудья / Оттого, что ранило бойца. / Он лежал с полуоткрытой грудью / В ожиданье скорого конца. // Бой-прибой*

²³ А. Родионов, *Звериный стиль*, Москва 2013, с. 51.

*накатывал на уши, / Извинялся: медленно куём, / Установка женская
 “катуша” / Кашей кормила окоём. <...> ...Пух и перья смахивая с
 кителя, / Подставляя детские крыла, / В тёмном небе охранял родителя /
 Сын степного сизого орла»²⁴. Хтоническо-песенный 5-стопный хорей
 пронзительно трогательно сплавляет смерть-славу («плакали орудья»),
 ужасное-целомудренное («лежал с полуоткрытой грудью»),
 простодушие-иронию («Кашей кормила окоём»). Тонкая
 интеллектуальная игра в примитив обновляет фольклорную традицию
 скорби: она представляет смерть как праздник (герой одет в парадный
 китель), а заботливый небесный ангел-хранитель оказался птицей –
 продолжением метафоры, ибо так видела любимого героя изначальной
 радостно-мажорной песни «Катюша». Архетипическое превращение
 возлюбленной в смерть – тоже знак фольклорной поработанности образа.*

Интеллектуальная рефлексия игры с наивным миропониманием и
 образностью добавляет особое измерение лиризму, разрабатываемому М.
 Степановой как свежий тип высказывания, претендующий на
 безусловность. Всё начиналось с экспериментов – парафольклорных
 стихов-баллад в первых книгах с остранённо-отчуждёнными названиями
 «Песни северных южан» (1999) и «Другие» (2003). Поиск выхода из
 личной субъективности был обусловлен осмыслением безмерности
 Жизни. Критика назвала «новую лирику “другой лирикой”, понимая её
 дружость как непохожесть на “просто-лирику” своей онтологической (не
 психологической) устремлённостью к “другому я”, любому “я”. Это не
 диалог “я” с “ты”, а скорее попытка интегрирования “я” в вечно сущее
 Я, или Целое, или Всё»²⁵. Но «интегрирование» не предполагает
 самозабвение, как у природного наива, ибо интеллектуальная доминанта
 самосознания зорко отслеживает поиск и отрабатывает художественный
 эффект.

В первой части книги под названием «Девушки поют» процесс
 перестройки сознания отрефлексирован как обретение простоты и
 разительной силы. Поэт развивает метафору стихотворения как
 привычного, но небезопасного измерительного прибора – медицинского
 градусника с «в стекло заключенной ртутью»: «Вот и я, как она,

²⁴ М. М. Степанова, *Киреевский. Книга стихотворений*, Санкт-Петербург 2012, с. 17.
 Далее страница указывается в [].

²⁵ Л. Панн, *Метафизиология Марины Степановой*, [в:] *Премия Андрея Белого. 2005-2006. Альманах*, Санкт-Петербург 2007, с. 42.

заключённый, / Вот и я достаю до кишок, / Как запитый водой кипячёной / Неизвестный тебе порошок. // Я придурочек, я окурочек, / Имярек, незнакомый зверёк, / Распугавший бройлерных курочек, / Что хозяин не уберёг» [с. 18]. Хищная сила «придурочка», ворвавшегося в благополучие искусственной культуры, – тоже метафора: стих ассоциируется с необыкновенной гибкостью и стремительностью хорька, похожего на живую ртуть и рыскающего повсюду по своей воле и страсти.

Мотив хищной силы не противоречит природному примитиву (по крайней мере, картинам А. Руссо, в русской народной традиции все звери мирно соседствуют) и возвращает к модернистской версии имморального высокого примитивизма. Модерн культивирует волю отнюдь не «имярека», но автора-экспериментатора, испытателя действенности приёма и своей власти над материалом. М. Степанова, в отличие от герметичного постмодернизма с его искусственно взращёнными «бройлерными» текстами, решительно идёт «в народ» – в роли нищей бродячей певицы: *«Едет поезд по целой России / Вдоль какой-то великой реки. / Пассажиры в плацкарте босые, / Полутрезвые проводники. <...> По его населённым вагонам, / Как спасённые души в рай, / Я хожу в одеяле казённом / И взволнованно песни пою»* [с. 15]. Несмотря на безгрешность наива, актуализируется не его умиротворяющая роль, а энергетика, ибо *«В честном пенье такая свирепость, / Что оно возмущает сердца»* [с. 15]. Но поэт, экспериментируя с суггестией простоты, подчёркивает всё-таки не инфантильность, а умудрённую детскость всезнания: *«Это дело гораздо опасней, / Чем считает отец-проводник, / Потому что хорошая песня / Неизменно восходит на крик. // Голым горлом под женские ахи / И негромкий убористый мат / Я пою про дорожные маки / И что гибнет батыня-комбат. // Тонкий голос, как острое шило, / Протыкает вагонный уют, / И становится людям паршиво, / И они меня в тамбуре бьют»* [с. 15]. Так продолжается тема артиста-искупителя, конституциональная для модернизма, но абсолютно чуждая спонтанно, щедро творящему нерелексивному природному наиву.

Стилизация архаичной народной песенности в собственно «Киреевском» подчёркивает целенаправленность игры в органическую простоту – разрабатывается тема живопитательной силы стиха. Цикл открывается своеобразной декларацией – олицетворением поэзии сразу и с пищевой средой, и с силой, дающей опору для спасения: *«Возговорит*

сметана черногорлая, / Возговорит сметана белобокая: <...> Не равняй моё дело белое / С простодушными простоквашками! // Как земля в буграх и нагорьях, / Я в живых жирах и калориях. / Они не таятся – прятаются, / С боку на бок всё поворачиваются! <...> А там, внизу, где жизнь шерудит, / Лягушечка малая сидит / И то гудит-надувается, / То лапами отбивается» [с. 29]. Образ «лягушечки» концентрирует в себе и хтоническое земноводное начало, и ночную певицу болот, и народный способ охлаждения-сбережения сметаны, и царевну, и героиню притчи о сопротивлении судьбе, когда простая квакша (а не «простоквашка») сбила сметану в масло и, оттолкнувшись от комка, вырвалась на волю.

Последовательно реализуемая стратегия обновления поэтического языка и мироощущения через обращение к фольклору и наиву иллюстрирует классическую формулу Ю. Тынянова о колебательной истории литературы – преемственности «архаистов и новаторов», когда свежесть находок обеспечивается актуализацией в отторгнутом его природных сил, ярким, артистическим преображением косноязычия. М. Степанова знает об этом законе: «Когда пойдём мы воскресать, / Когда в усилье воскресенья / Мы станем прошлое кусать, / Музыка будет нам спасенье» [с. 51]. Но она знает: чтобы игра в воскресенье творчески состоялась, нужно не только мастерство, но усилия души и духа. Простодушие наива, когда оно устремлено к жизнетворчеству, – школа очищения. Авторефлексия, в том числе интеллектуальная, требует мобилизации всех сил, подтверждающих природное расположение к свету.

3. Рефлексивное простодушие Т. Кибирова: простота против пустоты

В отличие от всех перечисленных авторов, Т. Кибиров не стихийный оппонент постмодернистского миропонимания и эстетики, а последовательно непримиримый противник. Он не только развернул поэтическую критику тотального релятивизма, но и сосредоточенно работает над поэтикой противоядия. То и другое подаётся в образе рефлексивного простодушия, пафосного и самокритичного одновременно. Важно отметить, что литературный успех поэта был поначалу связан именно с яркой игрой в духе московского концептуализма-

постмодернизма – это деконструкция советского мифа (книга *«Общие места» 1979-1986*), центонная абсурдизация песен, поэтизация телесного низа (*«Сортиры» 1991*), насмешка над наивностью всех советских поколений (*«Любовь, комсомол и весна. Д. А. Пригову» 1988*). Примечательно, что вместе с Д. А. Приговым в 1993 году Т. Кибиров стал лауреатом Пушкинской премии фонда А. Тёпфера, предназначенной *«для награждения авторов, внёсших выдающийся вклад в русскую литературу и переведённых во многих странах мира»*. Столь же красноречиво решительное дистанцирование от мэтра концептуализма-релятивизма: *«Мне было выгодно в своё время, что меня числили по этому ведомству, потому что я подозреваю, что меня, может быть, иначе и не заметили бы. Но я всегда честно говорил, что я никакого отношения к концептуализму не имею. <...>...с Приговым мы двойники на противоположных концах диапазона»²⁶*. Мягкость отречения не мешает быть стойким оппонентом постмодернизма и искать живую формулу категоричности.

Основа критики – не контридеология, а преданность самым простым и ясным органичным интересам: любовь к семье, дочери, жене, *«странная любовь»* к родине, пронзительное чувство красоты природы, приверженность добру и состраданию – классический набор сантиментов. Но Кибиров не смущается проповедовать ещё и основы христианской религии в самых простодушных её упованиях, например – веру в бессмертие. Потому наив в форме высокого примитивизма возделывается поэтом на литературной ниве как эстетическая программа и форма сопротивления не только всяческой энтропии (энергии, ценностей, смыслов, слов, чувств), но и антиподу Бога. При этом поворот к утверждению позитивных ценностей совершился не обращением Савла в Павла, а вполне органично – в рамках той же игровой поэтики: рефлексивной, смеховой, исповедальной, свободной от цензуры и классической по строю стиха.

Начало Кибирова-примитивиста и религиозного оппонента смыслового вакуума – рождение дочери. Об этом сказано в цикле *«Двадцать сонетов к Саше Запоевой» (январь-май 1995)* – антитезе ёрническим *«Двадцати сонетам к Марии Стюарт» (1974)* И. Бродского. Безусловный на то время властитель дум, язвительно обращаясь к жертве

²⁶ *«Я не вещаю – я болтаю...» Беседа Виктора Куллэ с Тимуром Кибировым 21 ноября 1997 г., «Литературное обозрение» 1998, №1, с. 16.*

истории, надеялся вытравить собственное давнее и всё не иссякающее чувство и припечатал в 5-м сонете Мари непечатным словом. Кибиров венчает 5-й сонет образом квинтэссенции любви: *«Ты собрала, как линзочка, в пучок // рассеянные в воздухе ненастном / лучи любви, / и этот свет возжѐг – / да нет, не уголь – лампадный фитилѐк»*²⁷. Знаменательно, что полутора годами раньше поэт признавался в другом символе веры – не религиозном, но гуманистическом. На него он рассчитывал в противостоянии пустоте как обезчеловеченной свободе духа: *«Есть ли Бог? Да не в этом ведь дело совсем! / Он-то есть, но, видать по всему, / Он не то чтобы нем, / Он доступен не всем, / я Его никогда не пойму. // Просто ивы красивы, и тополь высок, / высотой почти до звезды. / Просто пахнут и пахнут ночные цветы. / Просто жизнь продолжается впрок. / Просто дал я зарок / пред лицом пустоты... / Дайте срок, только дайте мне срок»* (август 1993) [с. 23].

Это была отважная форма полемики с вершинами метафизической лирики, с её привязанностью к теме смерти, ибо именно запредельному опыту пустоты как источнику вдохновения присягал Бродский: *«Идѐт четверг. Я верю в пустоту. / В ней, как в аду, но более херово. / И новый Дант склоняется к листу / и на пустое место ставит слово»* («Похороны Бобо» 1972)²⁸. Кибиров оспорил духовный авторитет интеллектуального сознания – релевантного в своей безыллюзорности историческому опыту XX века и потому доминирующего равно и в метафизической лирике, и в радикальном концептуализме. В последнем из сонетов, посвящённых только что рожденной дочери, поэт декларирует безоглядный сентиментализм: *«Я лиру посвятил сюсюканью. Оно / мне кажется единственно возможной / и адекватной (хоть безумно сложной) / методой творческой. И пусть Хайям вино, // пускай Сорокин сперму и говно / поют себе усердно и истошно, / я буду петь в гордыне безнадежной / лишь слѐзы умиленья всё равно»* [с. 72]. Таков символ веры Кибирова: «просто жизнь» против «пустоты», простодушие против интеллектуального отчуждения, смех против иронии, любовь против деконструкции. В переложении для детей яснее ясного: *«Ты узнаешь, что в начале / было Слово, но распяли / Немота и Глухота / Агнца Божьего Христа / (агнец – то же, что барашек), / ты узнаешь скоро, Саша, / как*

²⁷ Т.Ю. Кибиров, *Парафразис, Книга стихотворений*, Санкт-Петербург 1997, с. 65. Далее страница указывается в [].

²⁸ И.А. Бродский, *Избранные стихотворения*, Москва 1994, с. 226.

Он нас с тобою спас... / – Кто, барашек? – Ладно, Саш. / Это сложно. Просто надо / верить в то, что за оградой, / под кладбищенской травой / мы не кончимся с тобой» [с. 95].

Отречение от постмодернистского образа мышления совершается как критика его бесплодия: *«Дайшь деконструкцию! Дали. / А дальше-то что? – А ничто. / Над кучей ненужных деталей / сидим в мирозданье пустом. <...> Кто делает вид, кто и вправду / никак не поймёт, дурачок, / что шуточки эти не в радость / и эта премудрость не впрок. // И, видимо, мира основы / держались ещё кое-как / на честном бессмысленном слове / и на простодушных соплях» (1998)²⁹. Поэт буквально обрушивается с бранью на «вселенскую мразь» – мировое зло и вдохновителя саркастической иронии. Формула отречения звучит по-детски безапелляционно: *«Не хочу умирать – и не буду! / Накось выкусь! Нашло дурака! / А пошло бы ты на хрен отсюда, / ты мне, падло, давно не указ. <...> Князь ли мира сего ты, Отец ли / всякой лжи – а по мне, ты говно! / И надёжнее всех дезинфекций / галилейское это вино, // что текло по усам, не попало / в искривленный ухмылкой рот. / Но и этого хватит, пожалуй. / Не умру. И никто не умрёт» (2000) [с. 553]. Ради посрамления гордыни интеллектуального эгоизма поэт разрабатывает проект смеховой деконструкции статусного имени: *«Предлагаю – / вместо латинизма “интеллектуалы” / говорить и писать “интеллектуальцы”, / как сербы и хорваты. / (Я сам это слышал / в фильме Кустурицы.) // И звучит, согласитесь, как-то роднее, / и гораздо больше подходит / славным носителям / этого не очень определённого звания. // Например – / “Один интеллектуалец / засунул...” и т. д. // А интеллектуалки пусть остаются, как были. / Ибо среди них попадаются прехорошенькие. / Впрочем, не часто» («В комиссию по реформированию современного русского языка» 2002) [с. 575-576].***

Важно, что в этих борениях простоты с пустотой поэт и категоричен, и самоироничен. Он анализирует спор чувств с охлаждённым рассудком как внутренний конфликт: *«Перцепция с дискурсом расплевались – / она его считает импотентом, / а он её безмозглой блядью. Что ж, / она и впрямь не очень-то умна, / а у него проблемы с этим делом. / Всё правильно. Но мне-то каково?» (2000) [с. 539]. Поэт-обличитель стремится быть самокритичным: *«Пожилему человеку / Нравы нынешнего**

²⁹ Т. Кибиров, *Стихи*, Москва 2005, с. 384. Далее страница указывается в [].

века / Не по нраву. Старик / Не лежит на боку! <...> Ты зачем, пенсионер, / Подаёшь дурной пример? // – А затем что наши книжки / Не хотят читать мальчишки! / Дух растлился! Свет угас! / Каждый третий – пидарас! / Вот те раз! <...> Порождением ехидны / Обзывает он обидно / Ближних, дальних и коллег. / Неприятный человек. // Зимним утром, рано-рано / Вот такого старикана / В ванном зеркале узрев, / Я стою оторопев» («Что за шум, а драки нету?...» 2013)³⁰.

Отстаивая диалогичность мышления, т. е. следуя императиву интеллектуальной честности, поэт разрабатывает модель интеллектуального наива – игру в детскую непосредственность. Таков «Кара-Барас (Опыт интерпретации классического текста)» из одноименной книги (2002-2005) – история изживания духовного кризиса, назидательная и весёлая, как «Мойдодыр» К. Чуковского. Ситуация смыслового вакуума и наивность собственного духовного поиска остранены, но всё названо своими именами: «Идеалы / Убежали, / Смысл исчезнул бытия, / И подружка, / Как лягушка, / Ускакала от меня. // Я за свечку, / (в смысле приобщения к ортодоксальной церковности) / Свечка – в печку! / Я за книжку / (в смысле возлагания надежд на светскую / гуманитарную культуру) / Та – бежать / И вприпрыжку / Под кровать! / (то есть – современная культура оказалась подчинена / не высокой духовности, коей взывает лирический / герой, а низменным страстям, / символизируемым / кроватью как ложем страсти (Эрос), смертным одром / (Танатос) и местом апатического или наркотического / забвения (Гипнос)» [с. 38]. В роли гневного Великого Умывальника выступают и «мой хороший / Шестикрылый Серафим» [с. 42], и «Логос изначальный, / Коим созидался мир, / Хора древнего Начальник / Слов и смыслов Командир» [с. 44]. После покаянного очищения героя следует славословие Богу и всем компонентам классической полноты: «Истине чистой», «Красотище лучистой», «истому Добру». Но всё венчает гимн витальности: «...В чумном бесконечном бараке – / И паки, и паки, / И ныне и присно – / Вечная слава – / Вечная память – / Вечная слава / Жизни! // Подымайте / Медный таз!! / С нами Бог! Кара-барас!!» [с. 45]. «Медный таз» звенит не ради рифмы – им «по мысли лирического героя всё накрылось» [с. 41]. Так скверне релятивизма и деконструкции, пирующим во время чумы, противопоставлена позитивная программа – «даже не

³⁰ Т. Кибиров, *Три книги: Стихотворения*, Киев 2014, с. 163. Далее страница указывается в [].

охрана, реконструкция скорей / смысл и радость жизни сей! / Так мне кажется...»³¹. Эту установку автор объяснял дочери ещё в 1995 году и ей не изменяет.

Интеллектуальный наив – захватывающая и ответственная игра: перевод сложного на язык ясной простоты, превозмогание отчаяния весельем, преодоление трагизма волей к жизни, изживание пустоты энергией любви, не мучительной, но светлой и благодатной. Условие игры – превращение высших смыслов в ритмически-семантическое целое стиха, плясовой хорей, магическую звукопись, радость откровения простоты. Поэт не боится предстать в этой игре простаком, потому что эта игра – диалог с высшим началом, в которой лирический герой представляет силу жизни, и, как в изначальном примитиве, у человека нет никаких преимуществ перед животным. Сборник с красноречивым названием «*См. выше*» (2013) открывается стихотворением «*Место эпитафии*», в котором лирический герой видит себя верным псом Господа: «*Играй со мной, пожалуйста, почаще, / Хозяин мой! / Покуда сам я не сыграю в ящик, / Играй со мной! // Мне самому не справиться со скукой, / С тоской тупой. / Учи меня забавным всяким штукам – / “Апорт!”, “Тубо!” // Подай же снова мне команду “Голос!”, / Команду “Фас!” / Ну поиграй со мной, Предвечный Логос, / В последний раз*»³². Автор молит о вдохновении, об откровении смыслов, о цели жизни.

Детская непосредственность наива – воплощение завета: «*истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царствие Небесное*» [Мтф. 18:3]. Игра в священную простоту детства – вызов вражьей силе, о чём говорит «*Дразнилка*»: «*Полетел / Люцифер / Вверх тормашками / Во помойную яму с какашками! // А кто с ним якшается, / Тот сам так называется!*»³³. Отречение от сатаны – это ещё и ответ культурологам: «*Вот только не надо мне впаривать, / Что это было всегда, / И что таковы имманентные законы развития культуры, / Что это такой гегелевский антитезис. <...> Оглянись и поймёшь – / Ничуть не похоже. <...> Деятели современной культуры / (от 18 до 75 лет) / Напоминают скорее / Несчастных мальчишек из “Повелителя мух”. // Они всё пытаются вспомнить, как там было у взрослых, / И старательно и тщетно имитируют. / И ничего не получается. // И*

³¹ Т.Ю. Кибиров, *Парафразис, Книга стихотворений*, Санкт-Петербург 1997, с. 99.

³² Т. Кибиров, *Три книги: Стихотворения*, Киев 2014, с. 128.

³³ Т.Ю. Кибиров, *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки*, Москва 2011, с. 53.

единственным наличным учителем / Оказывается тот самый Повелитель мух, / То бишь Отец лжи» («Выбранные места из неотправленных e-mail-ов (вольная поэма)» 2007)³⁴. Так постмодернистскому инфантильному наиву, претендующему на интеллектуальную искущённость, изощрённость и самодостаточность, противопоставит эвристический наив вечного детства – чудный дар разума подняться над собой и тем самым приблизиться к разуму божественному.

Творческая проблема простодушия – угроза монотонности, узнаваемости, замкнутости на себя. Смех – первое и неистощимое средство от скуки, но даже он не гарантирует от повторяемости. Выход – непрерывное расширение границ применения приёмов и сфер собственной деятельности. Так употребление сакральной лексики в смеховом контексте – классический приём карнавализации, но поэт усиливает пафос: *«Предвечный Логос»* вместо Господь, *«Князь мира»* вместо Сатана – и смех переходит в духовную брань, в том числе средствами бранной лексики. Интеллектуальный наив ищет выходы в новое пространство – не лирическое, где он один в поле воин, а эпическое, и проза развивает те же высокие идеи, но раскрывает их в социальном контексте, задача – сделать идеальное узнаваемым и психологически убедительным.

Опыт произведён в повести *«Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви»* (2010), которую автор дерзостно назвал *«романом»*, отсылая к роману *«Ада, или Радости страсти: Семейная хроника»* (1969) В. Набокова. Аллюзия на классика модернизма подчёркивает и резонанс и духовную оппозицию: Кибиров защищает простые и ясные нормы. В лирических отступлениях повествователь заявляет о праве на смиренный гуманизм: *«цель моя вполне традиционна и достохвальна – побудить лирой добрые чувства, в частности, вызвать или хотя бы выразить жалость»³⁵. Отличие от сентиментализма в том, что автором движет отчаяние: «Выразить к ним (к нам) ко всем жалость и подавить хоть на время панический ужас и бессильную, постыдную злобу. <...> Да, именно – “Всемирной немоте назло”» [с. 137]. Последние слова – концептуальная ссылка на формулу Цинцинната Ц.³⁶ «Немота» и «Глухота» у Кибирова – синонимы пустоты, обезбоженного энтропийного*

³⁴ Т. Кибиров, *Три книги: Стихотворения*, Киев 2014, с. 106-107.

³⁵ Т. Ю. Кибиров, *Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви: Роман*, Москва 2014, с. 136. Далее страница указывается в [].

³⁶ В. В. Набоков, *Приглашение на казнь*, [в:] В. В. Набоков, *Собр. соч. в 4 т.*, Москва 1990, Т. 4, с. 51.

существования и «цветника зла», каким предстала литература победившего декаданса.

Скромная сентиментальная история про собачку, согревшую сердца одиноких людей, а особенно лирические «ретардации» «автора», диалоги с «читателем», призваны оспорить ни много, ни мало – всё полуторавековое движение литературы к имморализму, демонизации, дегуманизации, интеллектуальной саморефлексии и пренебрежению естественным основами существования и его обязанностями. Критике подвергнуты амбиции серебряного века: «*“Будь ты ангел или демон”. Да будь же ты человеком, в конце-то концов!*» [с. 163]. Идёт спор и с друзьями-современниками: «*Я ведь, в отличие от Лёвы Рубинштейна, не считаю, что “искусство ничему не учит и никуда не ведёт”. Да ещё как учит, не меньше, чем семья и школа, только, к сожалению, всё больше гадостям и пошлостям и ведёт всё чаще в такие места, куда ходить нам не велено и не нужно*» [с. 136]. Как противовес мобилизованы не только высокие «чувства добрые», но и настоящий китчевый примитив – эпитафия взят из Э. Асадова: «*Мещане! Они и не знали, / Что, может, такой и бывает истинная любовь!*» [с. 173]. В том же ряду история про малорослого начальника мытарей Закхея [Лк. 19:1-10], который забрался на дерево, чтобы разглядеть мессию, а Иисус откликнулся на его простодушие и пришёл к нему в гости [с. 165]. Кибиров исповедует особый минимализм – природной нравственной непосредственности, ибо «*блаженны нищие духом...*» [Мтф. 5:3]: его героическая собачка, бросившаяся на волков, защищая хозяйку, отдавала, «*как заповедано всем нам, душу свою за други своя*» [с. 134].

Минимализм эстетический роднит с наивом установка на естественную простоту, безыскусность форм, малость средств, а также вера в онтологическую природу смыслов. Но видимая простота внутренне высоко организована и отрефлексирована, малое предстаёт истинно великим. В минимализме кибировского интеллектуально наива повесть о жизни последних обитателей деревни, названная «*романом*», предлагает достаточно широкий «срез общества» и спектр персонажей-архетипов (простак – плут – резонёр), краткий курс истории страны с оценками всех вождей, лирические экскурсы и эстетический трактат, диалог с классиками и современными авторами, притчу о примирении всех темпераментов и наций на почве любви и сострадания. Правда, идеальной героиней представлена собачка, которая, в отличие от литературных

анималистических характеров, описана извне – как и положено наиву, она ясна и самобытна. Игра в сотворение сентиментальной идиллии демонстративна, но, в отличие от релятивистской игры с нормами и смыслами, творческий артистизм убеждает в своей органичности, а не искусности, смех в повести радостный и добрый – от доверия жизни и благодарного удивления перед чудом.

* *
* *

Сущность литературного примитивизма начала XXI века – не «погружение в природу», а испытание способности интеллектуальной культуры вернуться к непосредственности, сохраняя весь спектр личного самосознания и трагического опыта. Поэтому рефлексивность примитивизма, поиск органичного резонанса с чистотой высокого примитива обнажены и драматизированы. Диапазон – от демонстративности (М. Степанова, Т. Кибиров) до естественного лиризма (Л. Петрушевская, А. Родионов). Духовное родство с наивом – чрезвычайно редкий дар, это не производная архетипической памяти и может быть только маской народности. В советское время наив эксплуатировался массовой песней, но традиционная поэзия XX века, сохранявшая связь с фольклором, от простодушного оптимизма отталкивалась: А. Твардовский последовательно уходил от идеологизированного лубка («*Василий Тёркин*» 1942-1945), Н. Рубцов переживал трагическую коллизию разрыва с ясной простотой («*Угрюмое*»), только Н. Тряпкин надеялся создать утопию национального примирения с историей («*Скажем так – земля ждала привала...*» 1968). Актуализация наива – это не только возвращение формулы Истина – Добро – Красота в обаянии насущной простоты, но восстановление связи искусства и жизни.

Рассмотренные примеры показывают, что игра с поэтикой примитива в целом не является жёсткой оппозицией стилистике постмодернизма. Редкость дара, а также природное миролюбие наива не позволят ему стать альтернативной культурой. Но актуализация примитивизма знаменует активизацию органичных потребностей в противовес релятивизму. Л. Петрушевская, А. Родионов, М. Степанова отталкиваются от духовной атмосферы постмодерна и отстаивают ценность Жизни соприродными ей

художественными средствами, поэтика наива проступает в их поэзии с разной степенью очевидности. Т. Кибиров концептуален – и потому более последователен и разнообразен в работе с наивом, осознанно развивая его интеллектуализированную версию. Все поэты стремятся к безусловной ясности формы-смысла, испытывая собственную творческую соразмерность высшим и объективным законам жизни.

Список литературы:

1. Богемская К.Г., *Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке*, Санкт-Петербург 2001.
2. Давыдов Д. М., *От примитива к примитивизму и наоборот (русская наивная поэзия XX в.)*, «Арион» 2000, № 4.
3. Давыдов Д.М., *Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Самара 2004, [online], <http://www.dissercat.com/content/russkaya-naivnaya-i-primitivistskaya-poeziya-genezis-evolyutsiya-poetika>, [10.04.2014].
4. Иванов А.В., *Поэтика примитива в русском авангарде XX века (обэриуты и неоавангард 60-80-х годов)*. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата филологических наук, Минск 1997, [online], http://unicat.nlb.by/opac/pls!search.http_keyword?query=a001=%22BY-NLB-ar3335622%22&lst_siz=20, [4.08.2015].
5. Кибиров Т.Ю., *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки*, Москва 2011.
6. Кибиров Т.Ю., *Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви: Роман*, Москва 2014.
7. Кибиров Т.Ю., *Парафразис. Книга стихотворений*, Санкт-Петербург 1997.
8. Кибиров Т.Ю., *Стихи*, Москва 2005.
9. Кибиров Т.Ю., *Три книги: Стихотворения*, Киев 2014.
10. *Митьки*, Санкт-Петербург 2008.
11. Петрушевская Л.С., *«Карамзиндеревенский дневник»*, [в:] Л.С. Петрушевская, *Парадоски. Строчки разной длины*, Санкт-Петербург 2008.
12. Пригов Д.А., *Книга книг: Избранные*, Москва 2002.
13. *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983.
14. Родионов А., *Звериный стиль*, Москва 2013.
15. Родионов А., *Портрет с натуры*, Екатеринбург 2005.

16. Рылёва А.Н., Балдина О.Д., *Два взгляда на наивное искусство*, Санкт-Петербург 2011.
17. Степанова М.М., *Киреевский. Книга стихотворений*, Санкт-Петербург 2012.
18. *Философия наивности*, Москва 2001.

**GAME OF PRIMITIVE AS A VECTOR OF OVERCOMING
THE DEADLOCK OF POSTMODERNISM
(POETRY AND PROSE OF THE 2000s)**

Summary

Intellectual dominant of creative thinking in the second half of the XX century, following the setup of self-reflexion of art, released it from connection with life as a supreme value. So the problems with ontological justification of author's status and the meaning of his creation appeared. The return to the paradigm of thinking, unconditionally oriented on values, but maintaining deep reflection of the form is realized non-canonically by its form, non-traditionally through its system of values, the model of creation - literary primitive. "Primitive" poetics is characterized by simplicity, clarity, emotional expressiveness and the distinctive "naive" form. The motifs of the primitivist poetics are revealed in parafolklore stories, pictures, sentimental narratives. Refined intellectual game is oriented on the search of new expressive language and ways and on regeneration of nature meanings. The article covers poetry and fairy tales of L. Petrushevskaya, rap-lyrics of A. Radionov, para-folklore ballades and songs of M. Stepanova, lyrics and prose of T. Kibirov. Their creative results prove the possibility of regeneration of naive's anthropology through the polemics with postmodernist relativism. It also proves that special creative model of thinking - intellectually naive – appeared.

Keywords: primitive, anti-postmodernism, sentimentalism, reflexion, faith