ПОЭТ И ТОЛПА

(Поэзия и «массовая культура»: соприкосновения)

В моём городе Майкопе есть различные «книжные точки».

Есть старые магазины с советским прошлым (они славятся хорошей букинистикой).

Есть уличные крытые книжные павильоны (они открылись два-три года назад, но нынче – сходят на нет, закрываются). Есть «тематические лавки» – «по христианству» и «по эзотерике». Специфических «магазинов интеллектуальной книги» (как в Москве) у нас, конечно, не имеется. Зато есть «крупные торговые пункты неместных сетей», «книжные супермаркеты». Сначала было два таких супермаркета, затем они закрылись; сейчас у нас появился новый магазинчик «супермаркетного типа». Пока он жив.

В «супермаркетах» выбор современной литературы относительно неплохой: встречаются и рафинированные современные прозаики – такие как Иличевский, Терехов или Лена Элтанг.

И в «старых магазинах», и в «павильонах», и в «супермаркетах» – существуют отделы или полки поэзии. Они наполнены книгами исключительно трёх категорий (если вычесть сборники местных авторов):

1. Классика (чаще всего в подарочных сериях). Вплоть до Иосифа Бродского (который сейчас – тоже классик).

2. Синкретика. То есть – поп-поэзия, бард-поэзия и рок-поэзия.

3. Юмористика разного рода.

Современной неместной поэзии, которая была бы несинкретической и (или) неюмористической, в «книжных точках» Майкопа нет. Вообще.

Вот они – очевидные границы между «высокой культурой» и «массовой культурой» в современной поэзии. Эти границы безотносительны к тому, что многие поэты хотели бы их пересечь в одну или в другую сторону. Если современные стихи «не поются и не смеются» – значит их автору место за пределами майкопских «книжных точек» (будь он хоть сверхтрадиционалист).

Что поделать: реки текут по тем руслам, по которым им удобнее течь.

Когда Николай Некрасов уповал на то, что мужик «…не милорда глупого – Белинского и Гоголя с базара понесёт», он забывал, что «Белинскому и Гоголю» как культурному явлению – два десятилетия от роду. А «милорду глупому» – тысячелетие по минимуму, поскольку «милорд глупый» вышел из Византии (а, возможно, из Древнего Рима или даже из Древней Греции).

И стихи тоже – были «песнями и шутками» задолго до того, как они стали «лирическими собеседниками избранного читателя».

Стихи помнят о своём давнопрошедшей жизни и всегда готовы вернуться к ней.

Поэт – как бы он ни бежал «в широкошумные дубравы» – неизбывно связан с «толпой». То есть – с массовой аудиторией. Он пребывает между двумя полюсами – между «полюсом попсы» и «полюсом графомании». Попсовик – тот поэт, стихи которого потребляют все. Графоман – тот поэт, стихи которого не потребляет никто. В той мере, в какой поэт – не графоман, поэт не может не учитывать свою (возможную) аудиторию. А поэт, живущий в XXI веке, не может не учитывать массовую аудиторию и массовую культуру.

В Древней Греции, в Древнем Риме и в Византии института «массовой культуры» не было, потому что там не было института «высокой культуры». Две культуры тогда были едины. Они были едины даже в XIX веке –
по крайней мере в России. Теоретически русская «массовая литература» могла б сформироваться в 30-е годы XIX века – на базе позднего романтизма. Но Белинский убил эту перспективу в зародыше. Первая русская «массовая вербальная письменная культура» (а именно «массовая журналистика») появилась только в восьмидесятые годы XIX века (как следствие отмены крепостного права и пореформенного расширения слоя грамотных людей) – с «Московским листком» Н. И. Пастухова и прочими «городскими листками». В начале ХХ века «массовую культуру» пополнил синематограф (тогда никто не подозревал, что в будущем кино сможет стать элитарным жанром искусства). В те же годы дала о себе знать русская массовая литература: Чарская, Вербицкая, Брешко-Брешковский, «псевдо-Холмсы» и «псевдо-Пинкертоны» неизвестного авторства (см. обзоры молодого Корнея Чуковского – первого отечественного комментатора «масскульта»)…

А как обстояло дело с поэзией «серебряного века»?

Трудно сказать. Стихи Вячеслава Иванова – не «массовая культура» безусловно (несмотря на то что Вячеслав Иванов уповал на массовость грядущей «соборной культуры»). А стихи Константина Бальмонта и Игоря Северянина – очевидная «массовая культура» (Бальмонт, пожалуй, в этом не отдавал себе отчёта, а Северянин – прекрасно это понимал). Индивидуалист Александр Блок ненавидел всё буржуазное (а «массовая культура» – буржуазное явление); но творчество Блока местами соприкасается с «массовой культурой» (не случайно питерские проститутки именовали себя «незнакомками»). Несомненная «массовая культура» – ранняя Ахматова со всеми её гламурными «сероглазыми королями». И Гумилёв – близок к «мужскому гламуру»; однако Мандельштам (даже периода «Камня») – не «массовая культура». С кубофутуристами не легче, не яснее, чем с акмеистами. Кубофутуристы – это «панки серебряного века»; «жёлтая кофта» Маяковского – знак и приём поп-арта; стало быть, кубофутуризм раннего Маяковского и Бурлюков – панк-поп-арт, то есть – «массовая культура». Но Велимир Хлебников – хотя бы по устройству собственной аутической личности – никак не мог принадлежать к «массовой культуре».

Вообще «серебряный век» не вполне сознавал себя в этом вопросе. Кое-что улавливал Николай Гумилёв. Вот что он сказал, рецензируя «Громокипящий кубок» Игоря Северянина в «Аполлоне»:

«Уже давно русское общество разбилось на людей книги и людей газеты, не имевших между собой почти никаких точек соприкосновения. Первые жили в мире тысячелетних образов и идей, говорили мало, зная, какую ответственность приходится нести за каждое слово, проверяли свои чувства, боясь предать идею, любили, как Данте, умирали, как Сократы, и, по мнению вторых, наверное, были похожи на барсуков… Вторые, юркие и хлопотливые, врезались в самую гущу современной жизни, читали вечерние газеты, говорили о любви со своим парикмахером, о бриллиантине со своей возлюбленной, пользовались только готовыми фразами или какими-то интимными словечками, слушая которые каждый непосвящённый испытывал определённое чувство неловкости. Первые брились у вторых, заказывали им сапоги, обращались с официальными бумагами или выдавали им векселя, но никогда о них не думали и никак их не называли. Словом, отношения были те же, как между римлянами и германцами накануне великого переселения народов.

И вдруг – о, это "вдруг" здесь действительно необходимо – новые римляне, люди книги, услышали юношески-звонкий и могучий голос настоящего поэта, на волапюке людей газеты говорящего доселе неведомые «основы» их странного бытия».

Гумилёв, отметив важное общественно-культурное явление, всё же не додумал свою мысль до конца. Он не осознал, что разделять общество на «людей книги» и «людей газеты» – методологически неточно. Книга и газета – не более чем информационные инструменты; книга может быть массовой, а газета – элитарной. И Гумилёв не предвидел, что сам он – с его «изысканными жирафами» и «капитанами» – послужит будущей «массовой культуре», что его стиховедческие теории и ратные подвиги забудутся, а в памяти потомков он останется – прежде всего – «золотом с кружев, с розоватых брабантских манжет».

Формирование «массовой культуры» осуществляется по малопредсказуемым путям-траекториям. Особо закрученными эти траектории становились в условиях советского социума: государство ставило на пути рек культуры – плотины и прочие искусственные преграды, а реки всё равно текли по тем руслам, по которым им было удобнее течь, – но с прибавлением фактора «государственных плотин и прочих искусственных преград».

…В конце 50-х – начале 60-х гг. ХХ века к советским читателям явилась «большая четвёрка поэтов» – Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Белла Ахмадулина и Роберт Рождественский (иногда «четвёрку» дополняют синкретиком-бардом Булатом Окуджавой, что неправомерно – Окуджава принадлежал к старшему поколению, испытавшему другой жизненный и социальный опыт). В шестидесятые годы слава поэтов, составлявших «большую четвёрку», была почти невероятной: достаточно сказать, что эти поэты *на самом деле* собирали тысячные стадионы слушателей. Такого явления никогда не было в истории поэзии, и некоторые причины популярности «четвёрки» крылись во внелитературных факторах социального и культурного свойства.

Пятидесятые–шестидесятые годы ХХ века – время формирования западной поп-культуры с её «индустрией кумиров»; в «шестидесятые годы» ХХ века в англосаксонском мире свершает становление рок-культура. Не полностью информационно отделённый от «капиталистических стран» Советский Союз отставал от них на десятилетие как минимум: «культовые поп-звёзды» (к примеру, Алла Пугачёва) возникли в СССР только в семидесятых годах, а «русскоязычный рок» вышел из подполья лишь в начале восьмидесятых годов. «Большая четвёрка» отчасти восполнила временно пустовавшие в СССР вакансии от поп-культуры и рок-культуры, заняла роли и места Элвиса Пресли и Джона Леннона – хотя заняла их ненамеренно, по исторической случайности, по принципу смежности и взаимного дополнения культурных явлений.

Можно ли отнести «поэзию большой четвёрки» к проявлению «массовой культуры»? Попытки такого рода производились. В 1980 году литературный критик Вадим Кожинов, принадлежавший к идеологическим противникам «поэтов-эстрадников», в предисловии к сборнику «Страницы современной лирики» разграничил «лёгкую поэзию» («стихотворчество») и «серьёзную поэзию» («собственно поэзию»). К «серьёзной поэзии» он отнёс творчество «тихих лириков», а к «лёгкой поэзии» – стихи Андрея Вознесенского и прочих «эстрадников». Однако эта попытка ценностного разграничения поэзии не получила одобрения, а Вадим Кожинов был обвинён оппонентами в субъективизме и в «волевом воздействии» на читательскую аудиторию. Дело в том, что в Советском Союзе была своя парадигма «советской массовой литературы» – она ограничивалась совокупностью «жанровых литератур» – милицейского детектива, научной фантастики, приключенческой литературы, «сатиры и юмора» – и занимала маргинальное место в поле официальной литературной оптики (но не в читательских предпочтениях). «Эстрадная поэзия» к этой парадигме, конечно же, не относилась.

Однако некоторые социальные и культурные роли «советская эстрадная поэзия» играла не случайно, а осознанно. Так, поэзия Евгения Евтушенко заменяла «журналистику колумнистского типа», недостаточно развитую в СССР, в отличие от «Запада». Журналистский текст отличается от литературного текста тем, что всегда отталкивается от конкретного социально значимого факта (или явления), тогда как литературный текст (за редкими исключениями) взрастает на вымысле. Поэтические тексты Евгения Евтушенко (почти всегда) – являются реакцией на социальную конкретику, и поэтому они – не что иное, как «журналистика в рифму».

«Журналистскую составляющую» поэзии Е. Евтушенко легко продемонстрировать на примере получившего в своё время известность колоритного стихотворения «Интеллигенция поёт блатные песни» (1978).

 Интеллигенция поёт блатные песни.

 Поёт она не песни Красной Пресни.

 Даёт под водку

 и сухие вина

 про ту же Мурку, Енту и раввина.

 Поют

 под шашлыки и под сосиски,

 поют врачи,

 артисты и артистки.

 Поют в Пахре писатели на даче,

 поют геологи

 и атомщики даже.

 Поют,

 как будто общий уговор у них

 или как будто все из уголовников.

 С тех пор

 когда я был ещё молоденький,

 я не любил всегда

 фольклор ворья,

 и революционная мелодия –

 мелодия

 ведущая

 моя.

 И я хочу без всякого расчёта,

 чтобы всегда алело высоко

 от революционной песни что-то

 в стихе

 простом и крепком, как древко…

Этот текст Е. Евтушенко написан не для того, для чего пишется лирика (скажем, лирика Пушкина или Блока), он написан для того, для чего пишется газетная статья. Этот текст – *журналистский* по базовой установке авторской задачи. В структурно-жанровом отношении он близок к «публицистическому комментарию», а точнее – к его конкретной разновидности –
к «колонке» (к «колумну»). Автор текста берёт некое социально значимое явление и оценивает его – этим текст Евтушенко идентичен «публицистическому комментарию» как жанру. С поджанром «колумна» данный текст сближают две характерные особенности: во-первых, комментируемое явление пропускается через чётко выраженное авторское («евтушенковское») «Я», во-вторых, текст Евтушенко полемичен. При этом привкус полемичности тексту придан не идеей, а тематикой. Будучи ортодоксальным в идейном плане, текст Евтушенко сообщает о том, о чём в СССР не было принято говорить открыто (по крайней мере в стихах). Этот текст одновременно – «правильный» (в идейном отношении) и «неправильный» (в тематическом аспекте). Евтушенко вообще был склонен к освещению запретных тем в ортодоксальной интерпретации – так, в главе поэмы «Братская ГЭС» «Большевик» герой-повествователь инженер-гидростроитель Карцев, угодивший в сталинские лагеря, рапортовал не без мазохистского пафоса: «А мы рекорды били. Мы плевали, / что не снимали нас, не рисовали / и не писали очерков про нас». «Я» Евтушенко безусловно было связано с советской государственной идеологией – но не жёсткой функцией «профессионального пропагандиста», а гибкой социально-культурной ролью амбивалентного «журналиста-колумниста».

В советской журналистике 60–70-х гг. были «протоколумнисты» – политические либо социально-нравственные обозреватели; некоторые из них вели в газетах собственные колонки. Но всем им не хватало личностного начала, потому что они были взаимозаменяемыми «солдатами советской идеологии». Евгений Евтушенко претендовал на роль «советского Арта Бухвальда», колумниста с чётко выраженной, узнаваемой «авторской персоной» и с «собственным мнением» по каждому общественно значимому поводу. Советская журналистика не могла дать Евтушенко такую возможность – не потому что Евтушенко оппонировал государственной идеологии, а потому что социально-культурная ниша «советского Арта Бухвальда» была избыточно личностной. Советский Союз строил свою идеологию на установке «общего равенства»; появление «звёзд колумнистики» поколебало бы иллюзию равенства. И тогда Евгений Евтушенко реализовал себя не в журналистике, а в поэзии – в том сегменте культуры, где автору позволялось больше, поскольку избыточную
личностность (или иные не одобрявшиеся интенции) было возможно замаскировать «вольным лирическим порывом». Такой же «звездой журналистики в поле поэзии» был и Андрей Вознесенский. Если Евтушенко ориентировался на «колумнистику», то Андрей Вознесенский – на смежную ветвь западной журналистики – на «светскую хронику» (которой в СССР почти не было).

Деятельность Андрея Вознесенского и Беллы Ахмадулиной заполняла ещё одну культурную нишу – а именно нишу того типа «массовой культуры», который можно определить как «поп-арт». Не случайно Андрей Вознесенский нашёл общий язык с представителями интернационального левого поп-арта шестидесятых – такими как Ален Гинзберг или Энди Уорхол; также не случайно тот же Вознесенский занялся опытами в области «визуальной поэзии» («изопами», «видеомами») – а ведь эта область принадлежит «поп-арту» (а не собственно литературе). «Эстрадные поэты» впрямь были «больше чем поэтами»; они были арт-персонами. Общество жадно интересовалось не только их творчеством, но и их одеждой и аксессуарами (клетчатыми костюмами Евтушенко, шейными платками Вознесенского, шляпками Ахмадулиной), их скандалами (притом не только общественно-политического свойства), перипетиями их личной жизни. Можно сказать, что эти поэты предвосхитили «эпоху культурной интерактивности».

Странная популярность «большой четвёрки» возникла не от хорошей жизни. Она была связана с противоестественным отсутствием в советском обществе некоторых социально-культурных явлений, которые *должны были быть* там и пришли-таки контрабандой «под видом поэзии». В постсоветских условиях прежних препон к осуществлению объективных культурных процессов больше нет; ныне мы видим реальных поп-звёзд, рок-певцов, журналистов-колумнистов, арт-деятелей; уже не существует необходимости маскировать их социально-культурные роли «поэзией». Дмитрий Быков – единственное частное исключение из ситуации, он работает на заброшенном социально-культурном поле Евгения Евтушенко по личным причинам – из избытка творческой активности (и этим, на мой взгляд, вредит себе как лирику). Ещё один нынешний «политический поэт» Всеволод Емелин – вообще вне «массовой культуры»: его творчество – продолжение «приговской линии» русского концептуализма.

Вообще «массовая культура» даёт не так уж много перспектив для поэзии – в структурно-типологическом отношении. При количественном обилии «масскультовых поэтических текстов» налицо концептуально-жанровая скудость «масс-поэзии». Слова поп-песен, слова песен низовых субкультур («русский шансон») и разнообразная юмористика в стихах – этим нелирическим (либо псевдолирическим) набором доселе ограничивались возможности «масс-поэзии». Не так давно появилась новая «точка взаимосвязи» поэзии с «массовой культурой». «Лирическое эстрадное ревю» было распространено в Европе и в США с давних пор; в нашей стране это явление получило популярность только на рубеже XX и XXI веков (в связи с театральными проектами Евгения Гришковца). Тогда же стали широко известны стихи-миниатюры Веры Павловой. Веру Павлову можно назвать предтечей отечественной «лирической эстрады»; однако звездой этого жанра стала её тёзка Вера Полозкова. Профессиональный статус Веры Полозковой можно определить как «фрилансерство», то есть независимую творческую деятельность, связанную с Интернетом. Личный дневник (блог) Веры Полозковой в июне 2013 года собирал около тридцати тысяч читателей, и в этом смысле поэтесса превзошла достижения «поэтов-шестидесятников», исполнявших свои тексты на стадионах; Интернет предоставил ей огромные возможности для творческой реализации. Вера Полозкова едина в трёх социально-культурных ипостасях: она –
поэт, эстрадный исполнитель и блогер.

Поэзия Веры Полозковой раскрывает психологический мир нашей молодой современницы, погружённой в искусственную и фальшивую среду «гламура», но, в то же время, способной на подлинное чувство. «Гламурная эстетика» неотделима от поэзии Полозковой, однако в этой поэзии всегда присутствует пронзительный эмоционально-лирический импульс (он несёт в себе некоторую эстрадную обобщённость, но в его искренности сомневаться не приходится). Вера Полозкова для своих целей использует интонационные и стилистические достижения, разработанные «элитарной поэзией» девяностых годов, притом в самом закрытом её цехе –
в среде авторов «Вавилона». Сложилась узнаваемая «полозковская интонация», неотличимая от интонации, скажем, ранней Полины Барсковой. Слияние «массовой поэзии» и «высокой поэзии» для Полозковой проявляет себя в единстве «масскультового содержания» (высшего качества) и изысканной формы (постмодернистского происхождения). Вера Полозкова заставила лабораторный постмодернизм служить читательским массам, «национализировав» его.

Вот показательное стихотворение Веры Полозковой «Бернард пишет Эстер» (2013).

Бернард пишет Эстер: «У меня есть семья и дом.

Я веду, и я сроду не был никем ведом.

По утрам я гуляю с Джесс, по ночам я пью ром со льдом.

Но когда я вижу тебя – я даже дышу с трудом».

Бернард пишет Эстер: «У меня возле дома пруд,

Дети ходят туда купаться, но чаще врут,

Что купаться; я видел все – Сингапур, Бейрут,

От исландских фьордов до сомалийских руд,

Но умру, если у меня тебя отберут».

Бернард пишет: «Доход, финансы и аудит,

Джип с водителем, из колонок поет Эдит,

Скидка тридцать процентов в любимом баре,

Но наливают всегда в кредит,

А ты смотришь – и словно Бог мне в глаза глядит».

Бернард пишет: «Мне сорок восемь, как прочим светским плешивым львам,

Я вспоминаю, кто я, по визе, паспорту и правам,

Ядерный могильник, водой затопленный котлован,

Подчиненных, как кегли, считаю по головам –

Но вот если слова – это тоже деньги,

То ты мне не по словам».

«Моя девочка, ты красивая, как банши.

Ты пришла мне сказать: умрешь, но пока дыши,

Только не пиши мне, Эстер, пожалуйста, не пиши.

Никакой души ведь не хватит,

Усталой моей души».

Ввиду этого текста возникает вопрос о модусе подлинности его содержания. Этот модус парадоксально двулик. Бернард, состоявшийся во всём, атрибуты его обеспеченной жизни – и в то же время ненависть Бернарда к себе, его любовь к Эстер – всё это и подлинно, и одновременно
фальшиво. Образы вроде «красивая, как банши» пребывают на грани вкуса, сигнализируя, что персонажи текста – не настоящие, а выдуманные. За кричащей сомнительностью «переписки Бернарда с Эстер» высвечивается авторское «Я» с несомненной жаждой любви. И эта несомненность обеспечена психологической точностью картины, которую выстраивает авторское «Я». Можно сказать, что Вера Полозкова пишет о фальшивых, фантомных объектах, но именно в этом – правдивость её письма. Рассказывая о куклах «Бернарде и Эстер», она рассказывает о себе, о собственной кровоточащей душе – притом делает это убедительно, честно и тонко.

Существует ещё одна точка соприкосновения между «массовой культурой» и лирикой. Это – новоромантическая балладная поэтика, возникшая на скрещении акмеистической формы (в её «гумилёвском изводе») и фэнтезийного или (и) обобщённо-исторического содержания. Это явление настолько интересно и сложно, что требует отдельного подробного разговора.

Пожалуй, я отложу эту тему до следующего раза…