

Дмитрий Бреслер

## Как вспахать зеркало:

ПОЭТИЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ БОРИСА ОСТАНИНА  
В СВОБОДНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ В ЛЕНИНГРАДЕ

Dmitrii Bresler

How to Plow a Mirror: The Poetic Mastery of Boris Ostanin at the Free University in Leningrad

**Дмитрий Бреслер** (независимый исследователь) hey.vaga@gmail.com.

**Dmitrii Bresler** (Independent Researcher) hey.vaga@gmail.com.

**Ключевые слова:** Свободный университет, новая литература, институционализация неофициального культурного сообщества, Б. Останин

**Key words:** Free university, New literature, institutionalization of unofficial literature of the late Soviet period, B. Ostanin

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_185\_1\_245

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_185\_1\_245

В статье рассматривается педагогическая стратегия ведущего мастерской поэзии Свободного университета в Ленинграде Б. Останина, представляемая как форма концептуализации неофициальной литературы позднесоветского времени, прослеживается история мастерской, концептуализируются творческие стратегии ее слушателей — А. Скидана, Д. Голынка, Г. Денисова, В. Артамонова и др.

The article discusses the pedagogical strategy of Boris Ostanin, the head of poetry studio of the Free University, presented in the form of the conceptualization of unofficial literature of the late Soviet period. Outlining the history of the studio, conceptualizing the artistic strategies of its participants (Aleksandr Skidan, Dmitrii Golyenko, Gennady Denisov, Valery Artamonov, and others).

Поэтическая мастерская Свободного университета (СвУ) в Ленинграде существовала с момента его основания в 1988 году. Первый набор в мастерскую осуществлял Дмитрий Волчек, который, однако, вел занятия только около полугода, тщетно пытаясь совмещать литературный тьютеринг в Ленинграде с политической журналистикой в Москве — большую часть времени Волчек проводил в редакции журнала «Гласность» С.И. Григорьянца и вскоре, весной 1989 года, передал руководство мастерской Б. Останину<sup>1</sup>. Большинство студентов были практикующими молодыми литераторами, перемещающимися между множеством различных культурно-образовательных пространств — ЛИТО (В. Сосноры, М. Яснова), переводческий семинар В. Топорова, молодежная секция верлибра Э. Шмитке при Доме писателей — в разное время занятия Останина посещали Валерий Артамонов, Александр Скидан, Руслан Миронов, Арсен Мирзаев, Михаил Блазер, Глеб Денисов, Юрий Дятлов, Дмитрий Голынка, Михаил Ганберг, Евгений Антипов, Михаил Сорин, Лариса Березовчук, Алена Макеева, Виктория Попова и др. Однако, вопреки традиции литобъединений, семинаристы СвУ не читали Останину свои стихи; Останин, много лет редактировавший «Часы», будто бы не был заинтересован в поиске новых авторов

1 Подробнее о деятельности поэтической мастерской под руководством Дмитрия Волчека см. в статье Дарьи Переплетовой в этом блоке.

для своего журнала. По воскресеньям в Центральном лектории общества «Знание» много часов обсуждались теоретические и критические тексты, история разных подходов к поэтическому анализу<sup>2</sup>. При этом Останин не преподавал авторскую гуманитарную теорию, не ставил целью настроить аналитическую оптику своих слушателей — по воспоминаниям самих слушателей, курс был выстроен слишком хаотично и, на первый взгляд, даже бессистемно. Останин обречал своих подопечных на полный захват изобретенными им поэтическими принципами, представляющими собой классификацию и систематизацию практической поэтики современной ему (неофициальной) литературной среды. А педагогическая практика Останина должна рассматриваться в контексте других критических и аналитических высказываний, концептуализирующих поэтологическое определение литературы андеграунда, искомое его представителями с конца 1970-х годов, когда неофициальное культурное поле Ленинграда приобрело институциональные очертания. В течение без малого десяти лет Останин совершил несколько печатных высказываний, в которых можно рассмотреть подступы к концепции андеграунда. Рассмотрение этих разрозненных текстов позволит нам контекстуализировать наиболее развернутое и ситуативно влиятельное из них, представленное, кажется, в самой подходящей для этого форме — в виде курса для поэтической мастерской СвУ.

16 сентября и 22—23 декабря 1979 года в Ленинграде состоялись I и II конференции Культурного движения, инициированные кругом самиздатского журнала «Часы» и ставшие институциональным манифестом неофициального сообщества. Доклады по-разному определяли целостность, цели и задачи того социокультурного явления, которое, как это следует из заглавия конференций, определялось максимально аккуратно и нейтрально. Борис Иванов предлагал концепцию «культурного движения как целостного явления» [Иванов 1979], исходя из просвещенческой задачи искусства и утверждая свободу главным атрибутом неофициального творчества, что в известной степени продолжало традиции оттепельной культуры. Пафос докладов, сделанных Виктором Кривулиным, сводился к необходимости положительного определения культурного движения, точнее, к необходимости поиска поэтологических критериев для характеристики «новой литературы» [Кривулин 1979а; 1979б]. Он указывал на ограниченность и архаичность «нигилистических» определений неофициального искусства как искусства нонконформизма, но только обозначал «необходимость выработки критериев, которыми мы бы пользовались, через которые могли бы рассматриваться произведения искусства» [Кривулин 1979а: 263]. В некотором смысле известная статья Б. Гройса о «Московском романтическом концептуализме» может читаться как заочная реакция на призыв Кривулина, в ней не только исследуется творчество отдельных авторов — Льва Рубинштейна, группы «Коллективные действия» и др., — но и совершается первая попытка дать адекватное культурно-историческое определение актуальной андеграундной поэтике, соотносимое с определениями модернизма Серебряного века или советского исторического авангарда 1920-х годов [Гройс 1978].

Останин, не выступая в своем докладе манифестарно, так же, как и Гройс, указывает на концептуалистские поэтические черты, задающие хореографию социальных итераций внутри культурного движения. Выступление Останина

---

2 Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Переpletовой с А.В. Скиданом. 03.11.2021 // Личный архив Д. Бреслера.

в рамках конференции формально было посвящено отчету о первых двадцати номерах журнала «Часы». Он дотошно перечисляет используемые в журнале разделы, упоминает постоянных авторов, затем сводит статистику в таблицу и демонстрирует в цифрах развитие «Часов» с 1976 года. Скрываясь за маской шеф-редактора, Останин составляет портрет потенциального автора вверенного ему издания — по сути, описывая пассивного участника неофициального сообщества, не создающего культурный продукт, но парадоксальным образом включенного в культурный процесс. Главное условие преодоления барьера вхождения в неофициальное сообщество — «реальное сотрудничество», положительный ответ на вопрос: «Вы согласны участвовать в журнале?» [Останин 1979: 267] — для Останина не является обязательным, наоборот, он находит 16 типов неавторов «Часов», обладающих своей уникальной социокультурной стратегией, среди которых «лентяй», «капризник», «мифологизирующий», «хоббист», «осторожный», «наемник», «идеолог», «архивариус», «западник», «кандид» и др. [Там же: 267—270]. Останин обнаруживает значимость не-письма для художественного дискурса андеграунда 1970-х годов, не вставая на метапозицию аналитика, как это делал Гройс, фиксируя концептуалистский культурный диспозитив, свойственный и его занятиям в поэтической мастерской СВУ. Так, сохранился один из «конспектов семинара» Останина, записанный на гранях спичечного коробка Руслана Миронова и возвращенный ему Останиным сразу после занятия. Более чем трехчасовое обсуждение психоанализа стихий Г. Башляра зафиксировано в герметичных формулах и схематичных рисунках, уже имеющих интерпретативный потенциал в свернутом виде, герменевтическая операция по отношению к которому оказывается вторичной, факультативной.

Следующее выступление в печати, позволяющее уточнить метод и стиль аналитики Останина, реализованной им в педагогической практике в СВУ, случилось уже в середине 1980-х годов. В декабре 1985 года совместный доклад Останина и Александра Кобака «Молния и радуга: Пути культуры 60—80-х годов» открывал одноименный симпозиум в «Клубе-81» и вызвал трехдневное обсуждение. Доклад и материалы дискуссии были затем опубликованы в 61-м номере «Часов» [Останин, Кобак 1986]. С конца 1970-х годов изменения культурного ландшафта, возникновение новых полуофициальных групповых объединений, перелиновавших культурную карту андеграунда, способствующих проявлению новых форм взаимодействия внутри сообщества, часто связывались с появлением новых людей, иначе писавших или иначе воспринимавших роль писателя и художника, нежели чем поколение андеграунда 1960-х. Останин и Кобак подхватывают дискурс смены веков, но парадоксально не следуют поколенческой логике в характеристиках старого искусства «молнии» и нового искусства «радуги». Авторы статьи констатируют наступление времени «радуги», в условиях которого «новой» оказывается любая актуальная художественная практика. Более того, сам Останин, описывая критерии времени «радуги», во многом описал свойственное ему, принадлежащему скорее к поколению «молнии», художественно-критическое мышление:

Героя заменил мастер, одновременно возрос престиж труда и профессиональности, а надежда на мгновенный прыжок «из царства необходимости в царство свободы» уступила место пониманию необходимости упорного, кропотливого труда, результаты которого заметны далеко не сразу [Там же: 357].

Вот те особенности, которые мы считаем для 80-х существенными: энциклопедизм, историзм, интеллектуализм, цитатность, профессионализм, имперсональность, эклектика, деидеологизация, игровая ориентация, прикладные формы, теория «малых дел», эстетизм, гедонизм, примирение, — часть из них мы сейчас рассмотрим [Там же: 359].

Исчезла важнейшая тема поэзии 60-х годов — убийство поэта — а вместе с ней и сам поэт. Отныне он не герой, не пророк, не гражданский обличитель, даже не юрод, а профессионал слова, точно и достоверно знающий, что именно и каким образом он делает в поэзии, ее организатор и толкователь [Там же: 360].

Заголовок статьи в оригинальной публикации передан рукописными изображениями молнии и радуги, что лучшим образом передает эмблематический смысл обсуждаемых авторами понятий.

А нужны ли эмблемы (образы, метафоры) вообще, не проще ли ограничиться словесным, понятийным рядом? Дело вкуса. В нашем случае их появление оправдано сложностью и неоднородностью предмета исследования: эмблемы — своеобразные нити, на которые в ходе предварительного анализа мы нанизываем разрозненные культурные явления, с тем чтобы расположить их впоследствии в мозаичном пространстве синтеза. «В истории, — писал К. Леонтьев, — все наличные силы действуют разом и в конкретной связи; но мы так конкретно не можем излагать наши взгляды: надо отвлечь чистую мысль от сложного явления, надо отделить сначала все то, что мешает ясности». Такого рода отвлечением и является для нас эмблемный анализ, который мы начнем с непосредственного созерцания графических образов молнии и радуги и соответствующих им физических, психологических и культурных прообразов [Там же: 357].

Останин и Кобак выбирают индексальный тип знака для передачи символического и даже мифологического знания — семиотический сдвиг, родственной концептуалистской работе с языком. Текст о «Молнии и радуге» не ограничивается классификацией культурного поля, но создает диалогическую среду для построения неофициального нарратива — иерархичную, однако с возможностью смены полюсов иерархии, ситуативного перехода с одной поколенческой позиции на другую при условии осуществления «нового» художественного высказывания при этом.

Наконец, в сборник «Новые языки в искусстве» (составленный по результатам одноименной конференции 1988 года, но не вышедший) должна была быть помещена статья Останина «О трех родах поэзии (конспект-статья)» [Останин 1988: 271—277]. В ней тезисно представлено понимание актуальной поэзии и, шире, литературы, которое, судя по воспоминаниям слушателей его мастерской, было перформативно предложено в течение занятий в СВУ.

В конспект-статье Останин пишет, что существует три вида поэзии (литературы): героическая, мелодическая и грамматическая.

Героическая поэзия ищет связи между текстом и внетекстовой реальностью, строится по принципу «мимесиса, удвоения, мимикрии» [Там же: 272]. Она имеет своей целью поиск «истинного слова», которое будет способно на «абсолютное отражение» реальности, но включает в себя эстетический опыт отказа от выражения: «капитуляции *Dichtung* перед *Wahzheit*», «развала трансценденции и присвоении поэзии религиозной функции», «утраты досто-

верности, проблематичности смысла и истины, расщепления на форму и содержание» [Там же].

Мелодическая поэзия — перформативная поэзия, поэзия заговоров, камланий и колыбельных, смысл которой «уступает перед звуко-энергетической формой» [Там же]. Останин определяет мелодической заумную поэзию, предлагает воспринимать «мелодически» стихи Фета, Бальмонта и Цветаевой, сводя их художественную традицию к прагматической функции традиционной культуры. Парадигматическим примером мелодической поэзии служит практика туземцев Меланезии, которые «специфически инициированным криком убивают дерево» [Там же].

И наконец, грамматическая поэзия — поэзия тотальной автореференции, формирующая метаязыковой ландшафт непересекающегося лобачевского логоса (не случайно парадигматической иллюстрацией этого вида поэзии служит «само-витое» слово Хлебникова): «В отличие от героической поэзии чтение и составление грамматических текстов не нуждается в реальном опыте (В отличие от мелодической поэзии. — Д.Б.), в телесном перемещении» [Там же: 273].

Классификация Останина строится вопреки позитивистскому представлению о факте. Вместо метапозиции теоретика Останин эксплицирует включенность теоретических рассуждений в хаос бесконечных «коммунальных» кривулинских разговоров, известная и даже хрестоматийная теория художественного острания, подвергается нетривиальной ревизии недоступными для широкой аудитории знаниями. Так же квазинаучно и алогично был выстроен курс, читавшийся в СВУ. А. Скидан вспоминает, что выбор текстов для обсуждения был крайне субъективен.

Останин мог прийти, рассказать что-нибудь о Беккете, потому что он редактировал в этот момент перевод [Валерия] Молота. Связность семинарских занятий существовала в большей степени в голове Останина<sup>3</sup>.

Подобным же образом об этом рассуждает и другой участник мастерской Дмитрий Голышко: «Целую серию занятий Останин посвятил, конечно, своим разработкам... Мы говорили о текстах Жданова, как я сейчас понимаю, это был результат работы Останина в премии Андрея Белого»<sup>4</sup>.

Поэтому естественным кажется выбор Останина изучать в рамках мастерской именно грамматическую поэзию за счет «ее установки на свертку (уплотнение, компрессию), <склонности> порождать сверхплотные тексты» [Останин 1988: 275], позволявшей совершать метахудожественный жест распаковки, разрежения-деконструкции, разгерметизации в умножающихся дискурсах, названный Останиным «компресс-анализом» и не отделяемый им от собственно художественной практики. В каждом интервью участники и участницы мастерской вспоминали о многочасовом медленном чтении стихотворений метареалистов Александра Еременко «Старая спирт похож на пионерку...» и Ивана Жданова «Портрет отца», в особенности часть его первой строки — формула «И зеркало вспашут» — разбиралась в течение целого занятия (около трех с половиной часов). В статье для сборника «Новые языки

3 Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Переpletовой с А.В. Скиданом. 03.11.2021 // Личный архив Д. Бреслера.

4 Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Переpletовой с Д.Ю. Голышко. 04.11.2021 // Личный архив Д. Бреслера.

в искусстве» Останин предложил компресс-анализ «мини-стихотворения Владимира Набокова <—> В. Сирин — более известное широкой публике как его литературный псевдоним» [Останин 1988: 275]. Останин предлагает 22 интерпретации псевдонима, «открывает в нем более двух десятков смысловых рядов» [Там же], завершая «разверстку» красноречивым небрежным «и так далее» [Там же: 277]:

1) Сирин, райская птица, книгоиздательство символистов, радость, в отличие от Алконоста и Гамаюна. <...> 3) В. (С)ирин — Вырин, «Капитанская дочка» Пушкина, «Машенька», русская классическая литература в творчестве ВН, Вырин от Выры (усадьба Набоковых между Гатчиной и Лугой), как Лужин («Защита Лужина» от Луги, ностальгия эмигранта по родине, потерянный детский рай, вырей, ирей. <...> 6) Цветовая гамма Сирина: сиреневый, лиловый, ирисовый (в обратном чтении; подозреваю, что ВН был левшой), влажно-голубой (цвет буквы С в «цветовой азбуке» ВН; бабочки-голубянки — специализация ВН), со сдвигом в холодную, «демоническую» часть спектра, излюбленную декадентами и символистами. <...> 11) Сириус, ярчайшая звезда неба, № 1, Number one, N.V. анаграмма star — tsar. <...> 15) Око в Набокове — iris (раек) в Сиrine, два глаза в слове око (по А. Шишкову, одно из свидетельств гениальности русского языка) воспроизведены в iris, Y изофонно eye, глаз (англ.)\*, четырехглазость Нарцисса с двойником-отражением. <...> 19) Изограф к I = я — 1 = единица (one [vʌn]), числовой выразитель я, звуковой дубль аббревиатуры В.Н., Ван из «Ады», спаривающийся на дереве с Адой в бабочку-монаду (ванада с переменной пола: ванесса + адмирал, Vanessa L-album + Vanessa atlanta, срв. Vanessa io, павлиний глаз), перевод «Онегина» (One + gin). <...> 21) I в IRI удвоено рефлексом R (зеркально и рефлексивно), центральное положение R в IRI (K в OKO), священный царь (rex, roi, king, король), романтический намек на царскую кровь в жилах ВН, изгнание поэта-царя, (Pe)ппин, «Под знаком незаконнорожденных», «Bend Sinister» с частичной анаграммой (B)end Sirin est (Сирин кончился), Sirin('s) best end, или Бедн(ый) Сирин, «Solus Rex», технический термин из шахматной композиции, перевод ВН «Алисы» Л. Кэрролла, путешествующей по шахматной и карточной стране («Король, дама, валет») с набоковским сдвигом имени «Аня в стране чудес», где изофон Н. (Аня = Ann + я, дубль), господин Н. из предисловия к «Другим берегам» [Там же: 275—277].

Игровые семиотические построения Останина, его маргинальная лингвистика, причудливая герменевтика оказываются стройной теорией уже в педагогической форме потому, что не столько передают объяснительную модель культурной парадигмы андеграунда, сколько концептуализируют тип теоретизирования и других квазиакадемических практик, принятых в неофициальной среде. Останин реагировал в первую очередь на дискурсивное размыкание советской литературы и искусства и транслировал не институциональные правила, а эпистемологические свойства андеграунда, разыгрывал ситуацию просвещения в медиальных условиях культуры самиздата, в которых поэтическое высказывание оказывается трансмедийным артефактом, производящим множество контрастных самоопределений, представляющих собой территориальную и временную общность.

Слушатели поэтической мастерской не были аффилированы неофициальным литературным сообществом, близким к Останину, а потому не могли интерпретировать прагматику семинаров поэтической мастерской в метапоэти-

ческом ключе, встроить педагогические стратегии в историю самоопределений «новой литературы». Однако сохранившиеся реплики о занятиях посетителей СвУ могут свидетельствовать о просматриваемом ими тождестве дезориентированной, хаотично выстроенной программы курсов и кустарной институциональной структуры самиздата. Михаил Блазер писал об отсутствии регулярной дисциплины со стороны преподавателей, целостности состава участников семинара в период руководства Волчека:

Чуткое и неуспешное руководство кафедрой, упасение скромных и опасующихся ее пасомых, осуществляются зачастую незримым, но неотъемлемым присутствием на заседаниях Мастеров. Не без внутреннего содрогания и иных возвышенных чувств называю их: Татьяна Щербина, московский поэт и, если мне память не изменяет, милейшая женщина<sup>5</sup>, и Дмитрий (Митя) Волчек, гл<авный> редактор неорденоносного, но и небезызвестного журнала «Лжедмитрий», простите, «Митинога журнала» (без объявл<ения> тиража и чего бы то ни было другого, рукописи не рецензируются, не возвращаются и не рассматриваются, подписка не принимается), часть номеров которого можно найти в библиотеке Лен<инградского> отд<ела> Фонда Культуры (другие места скопления не известны). В деле руководства кафедрой широко употребляются не доказанные наукой, и потому (кажется) не запрещенные обороной нас методы, как то: телекинез, телепатия (из ночного экспресса «Л<енингра>д — Москва» или «Москва — Петушки»), а также на худой конец средства спутниковой связи<sup>6</sup>.

Примечательно, что Блазер не упоминает политическую журналистику и журнал «Гласность», работа в котором и требовала от Волчека постоянных переездов, «телепатической» связи со слушателями, но останавливает внимание на художественном самиздат-журнале, столь же далеком и неосязаемом для участников мастерской, как и сам мастер Волчек. Алла Матвеева, резюмируя свои впечатления о втором годе пребывания в СвУ, пишет еще о энигматической замкнутости преподавателей:

Из-за эдакой демократии часть преподавательского состава растворилась в своих замыслах о духовном единении со своими последователями. Трудно сказать, удалось ли кому-то перенять, разглядеть хоть какие-то грани их таланта и <то>, что отринуло их от этого Свободного Храма знаний<sup>7</sup>.

Цитированные реплики о СвУ сохранились в домашнем архиве Руслана Миронова, который вместе с Михаилом Блазером был инициатором создания общей художественной повестки слушателей поэтической мастерской, идеи группового печатного высказывания. При наличии разных инициатив внутри мастерской<sup>8</sup> таким высказыванием должен был стать 82-й номер останинского журнала «Часы» (который, как до последнего времени считалось, остановил

---

5 Татьяна Щербина не значилась в числе мастеров СвУ; скорее всего, она была приглашена Волчеком для проведения одного или нескольких занятий.

6 Блазер М. Кафедра поэзии: машинопись // Личный архив Р. Миронова, 1988.

7 Макеева А. Второй год свободного университета: машинопись // Личный архив Р. Миронова, 1989.

8 Стоит упомянуть журнал «Знак» — неосуществленный издательский проект Дмитрия Голынько и Александра Скидана 1989 года, крайне разнообразный по тематике и интересам — от модернистской англоязычной (перевод «Бесплодной земли»

свое существование на 80-м номере в 1990 году). Том был собран, вероятно, в 1990—1991 годах и в черновом виде подготовлен к копированию и распространению, что, однако, так и не было осуществлено. В содержании значились авторы, не входившие в круг поэтической мастерской (Сергей Николаев, Аркадий Бартов), чьи произведения, вероятно, были получены из редакторского портфеля Останина, но, очевидно, выпуск «Часов» должен был полноценно представить литературное сообщество СВУ. Об этом свидетельствует и текст «от редакции» — в нем нет описания повестки выпуска, его концептуальной рамки, но эксплицируется литературно-бытовая, «временниковая» прагматика выпуска, согласующаяся с концепцией Б.М. Эйхенбаума [Эйхенбаум 1987].

Для очистки совести нашей и для предупреждения всевозможных толков и недо-разумений, вольных или невольных, почитаем обязанностью сознаться, что напечатание в 82-й книжке журнала нашего некоторых материалов, которые тем не менее мы осмелились в нее включить, есть не что иное, как следствие нашей нескромности, что сии отрывки из дружеских писем или, лучше сказать, домашнего журнала, никогда не были предназначены к печати, особенно в том виде, в каком они представлены публике. Глубокомыслие, остроумие, верность и тонкая наблюдательность, оригинальность и индивидуальность слога, полного жизни и движения, которые везде пробиваются сквозь небрежность и беглость выражения, служат лучшим доказательством того, чего можно было бы ожидать от пера, писавшего таким образом, «как не надо», когда следовало бы ему писать «как надо». Можно было бы, и по некоторым отношениям следовало бы для порядка, дать этим разбросанным чертам стройное единство, облачить в единую форму. Но мы предпочли сохранить живой, теплый, внезапный отпечаток мыслей, чувств, впечатлений, — так сказать, стенографировать эти горячие следы, эту лихорадку литературной жизни. Впрочем, кажется, мы не ошиблись в своем предпочтении<sup>9</sup>.

Экивоки и оговорки, свойственные для неуверенного письма дебютанта, здесь, как кажется, не случайны. Если Останин представлял «новую литературу», то слушатели его мастерской воспринимали себя как «молодое поколение» литераторов. Такие синонимичные (само)определения выстраивали особую иерархию в отношениях мастера и мастерской, но предполагали возможность уклониться от патронажа при формальном ее наличии. Выпуск «Часов» позиционировался как молодежный — что не означало, однако, непрофессионализм авторов, а скорее манифестировало «молодость» как художественное свойство печатавшихся текстов<sup>10</sup>.

---

Т.С. Элиота) и современной русскоязычной поэзии (выходцев из ЛИТО Сосноры Ларисы Барахтиной и Дмитрия Голынка или поэтессы-эмигрантки Н. Горбаневской) до религиозной философии (С. Кьеркегора, Я. Беме). Единственным реализованным проектом стала коллективная публикация поэзии в 6-м номере журнала «Сумерки» за 1989 год [Сумерки 1989]. В публикации участвовали Валерий Артамонов, Сергей Смирнов, Михаил Блазер, Арсен Мирзаев, Андрей Головин, Руслан Миронов, Глеб Денисов, Юрий Дятлов.

9 Часы. № 82: машинопись // Личный архив Р. Миронова.

10 См. полную расшифровку содержания выпуска:

Поэзия: Сергей Николаев («Истории из жизни Патрикеева, сочинителя рассказов»); Аркадий Бартов («Блондинка в розовом, брюнетка в голубом», «Любовь в чисто немецком вкусе»); Михаил Блазер («Баночка», «Описание зверя»); Юрий Дятлов («Боги», «В поисках слова»); Руслан Миронов («Невская перспектива»); Елена Бараш («Портреты»); Александр Скидан («Кенотаф»).

«Молодая литература», констеллированная поэтическим семинаром Останина, может быть представлена как фаустианский проект. Именно такую метафору использовал Дмитрий Голышко в одном из разговоров с нами о СВУ, со свойственной ему фигуративной точностью объединяя в условный «первый том трагедии» поиск вечной молодости — что, конечно, равно было свойственно и студийцам, и самому Останину. Молодая литература оказывается инвариантом новой литературы. Голышко говорил о тяге у студийцев к «бесконечному, безмерному, необозримому»<sup>11</sup> познанию, не скованному институциональными рамками.

В институциональном смысле поэтическая мастерская в СВУ представляла собой ранний образчик нового пространства взаимодействия автора и читателя (зрителя), типичный уже для 1990-х годов. Голышко назвал поэтическую мастерскую прототусовкой, в пандан социокультурной концепции тусовки Виктора Мизиано, являвшейся «формой самоорганизации в ситуации отсутствия какого-либо внешнего репрессивного давления» [Мизиано 1999]. Но если создание тусовки было реакцией сообщества на «ситуаци<ю> истощенности» культурной среды [Там же], то прототусовка СВУ сложилась в ситуации «спонтанного, стихийного, импульсивного, интуитивного провиденциализма»<sup>12</sup>, стремительного ожидания «консолидации по принципам идеологического единомыслия, этики противостояния и “общего дела”» [Там же].

«Второй том» открывает возможность говорить о СВУ как о читательском сообществе с особым, по мнению Голышко, «панегерическим отношением к чтению в мистическом ключе»<sup>13</sup>. Многие из поэтической мастерской были книжниками — Р. Миронов, М. Сорин, М. Ганберг — и все так или иначе были книгочеями, затянутыми перестроечной публикационной волной книг из рус-

---

Поэзия: Глеб Денисов («Как, вдребезги, полуподвальнойю...», «Прибалтийская поэма»); Михаил Блазер («Колыбельная для монстра», «История на низменной местности», «Я тоже думал: было б здорово...», «Цитирую “Цитеру” упавая...», «Разделка-туш», «Здесь Гоголь шел и повторял углы...»); Сергей Николаев («Зверь в офицерских сапогах», «Петр Иванович Смерть...», «Ты держишь в руках по смолистой свече...», «Во лбу еловом спящего жандарма...», «Ночной вызов», «В раю повесился дебил...», «Сирена с твердой яблочной грудью...»); Руслан Миронов («Алгебра или начала анализа...», «Я вижу Аполлон подкачивает мышцы...», «Когда идешь по улице бредешь...», «Из фольклора», «Перечислим предметы в саду потому что гуляем...», «На дворе убийственное время года...», «На проселочной дороге...», «Век мой рыба моя серебристое большеротое слово...», «Представьте себе этот берег...», «К примеру бабочка сидит на циферблате...»).

«Поединок»: Валерий Артамонов («Экспозиция»), Михаил Сорин («Когда уйдем за светом по холмам...»), Евгений Антипов («Спешил одно письмо увы не вам...»), Михаил Ганберг («Букинистическое Золотое Кольцо...»), Арсен Мирзаев («В метро»), Анатолий Шор («Вдоль дорог...»), Дмитрий Голышко («Поэт начала века»), Александр Скидан («-оОо-»), Алеша Мертвосеков (вероятно, псевдоним, текст не сохранился).

Переводы: Борис Виан («Красная трава», главы из романа, пер. с фр. А. Скард-Лапидуса); Девид Лодже, Крохотный мирок (отрывок из романа, пер. с англ.).

Эссе, критика: Александр Скидан («Козлиная песнь песней двадцатилетних, два варианта текста»); Дмитрий Голышко («Архитектоника зрения и поэтика метаморфоз», «Путь»); Жанна Эцина («Состояние и временные формы»).

Разное: Андрей Тарковский (выступление в ЛГУ, запись 1981 года).

11 Исследовательское интервью Д. Бреслера и Д. Переплетовой с Д.Ю. Голышко. 04.11.2021.

12 Там же.

13 Там же.

ской религиозной философии, работ христианских мистиков и средневековых эзотериков. Особое отношение к чтению, процесс погружения в текст, инициированный во многом многочасовыми практиками «вспашки зеркал» с Останиным, наравне с обязательным монпарнасским фланерством после занятий, были критериями «жизнетворческого мистицизма»<sup>14</sup>.

Негласным лидером поэтико-мистической прототусовки СВУ был Глеб Денисов, в компании названный Псевдо-Дионисием Ареопагитом<sup>15</sup>, в честь греческого автора I века нашей эры, которому приписывается создание божественной таксономии мира. Мистицизм проявлялся в форме травести или карнавала, театрализации акта чтения и письма. Так, одной из литературных игр для студийцев было написание небольших текстов о Толстолобике, некоем священном существе, чей образ подвергался деконструкции в концептуалистских текстах о советских реалиях в духе Пригова или Рубинштейна<sup>16</sup> или же погружался в игровой мистический контекст. Таков опыт Валерия Артамонова, чей «Конец Толстолобика» вмещает в себя напластования архаики, декаданса, квир-эстетики, петербургского текста, русской литературной классики:

И пелось мне, гашишем остуженному, о неживом и жабах, зегзицах и пожухлой траве, о Толстолобике. Ибо топким по своей жути беспутьем шел. Станным ландшафтом. Ладонью оной пришторив. О неживом инквизиторе жаб Базарове пелось. О смерти. Вот роковой узор: грязь вертограда, коей раковых зодиев Презолит грезил, материализована им. Излишне горгонно, некли? Да, гордоусым семейством змей, занятным гешсвистером. Инцеста не будет, но первый озорник в лепрозории, он бронзой прослыл — лишь чешуя виноградин взорвана, и змейки — не косточки, нет! — вылупились. Ползучие малы, прихотливы, капризны, за ними нужен уход, он поместил их в колбы, стал замкнут, воспитывал втуне. «Эй, Базаров, мессия ты наш, — не шутят дондеже еще неверные, — раковых зодиев боженку покажи! Каков он?» Базаров невозмутим. Двухглавый белоснежный Бог Толстолобик, что из самой крупной виноградины вылупился, в особой склянке содержится. Стекло не прозрачно, пулей не пробиваемо. Не дано прокаженным незрелого Бога узреть, не надо им этого. Презолит кормит Толстолобика жабами. Они обжорно жирны, шершаво неряшливы, амброзийны. Бог доволен. Бог любит жаб. Бог покровительствует жабам. Отныне убивший жабу левой ступней лишается оной. Бог любит десерт. Базаров готовит десерт из арабидосписа и сурепки. Бог благодарен. По ночам в афедроне Презолита присутствует язычок Бога. Бог, поскольку двуглав, орудует попеременно обоими язычками, поэтому не устает. Однажды Толстолобик взбесился и ужалил Базарова в ягодицу. Хоро-

14 Там же.

15 Там же.

16 Ср. буриме, предположительно, Блазера, Миронова и Дятлова:

«— ТОЛСТОЛОБИК (*Nurorhthalmichthys molitrix*) является ценной промысловой рыбой

— на многочисленных языках слагают народы песню о ТОЛСТОЛОБИКЕ

— мы другой другой страны не знаем,  
где так вольно дышит ТОЛСТОЛОБИК

— ТОЛСТОЛОБИК достигает длины 1 м, веса 16 кг.

— ТОЛСТОЛОБИК — залог здоровья!

— Бельмом на глаза японской военщины

является ТОЛСТОЛОБИК <...>» (Буриме «Толстолобик»: рукопись // Личный архив Р. Миронова. Б.г.).

нить мученика собрался весь лепризорий. Бога-убийцу Толстолобика изловили, заспиртовали и отправили в кунсткамеру города Петербурга<sup>17</sup>.

Манифестарным текстом молодой литературы СВУ стало эссе Александра Скидана «Козлиная песнь песней ...надцатилетних», включенное в готовящийся номер «Часов», но в одном из вариантов опубликованное в «Вестнике новой литературы» в 1992 году. Эссе представляет собой палимпсест, в котором выделяется слой ранней прозы Константина Вагинова («Звезда Вифлиема» и «Монастырь Господа нашего Аполлона»), радикальное историософское поэтическое воспроизведение революционной эпохи.

Но реверсия тектонических сдвигов уже физически ощутима, как реверанс в сторону реплики Мандельштама аж из двадцать первого года: сквозь городские расщелины Петербурга пробивается молодая поросль (побеги травы).

Остановить? Зачем?

Зачем остановить или зачем пробивается?

Идиотический контрапункт, либерально-бестактный пунктик: Восславить, братие, сумерки самовластья, которое-де в слезах-де берет на ручки народовольческий вождь! Фу-ты ну-ты. Вождь — самовластье, братие мои. Евтушенко — самовластье, братие мои. Трехколесный велосипед — все еще самовластье, братие мои. Кубосимволизм, акмеизм, концептуализм, Кабардино-Балкарская СС — и тоска по мировой культуре, и самовластье, братие мои. Дмитрий Александрович Пригов — аэд. Лирник и оргиаст — самовластье. И т.д., братия мои. Тоска... Почему бы не просто, без экивоков: старый новый мир, который уже «не от мира сего», прощай (или — здравствуй, это уж кому как) [Скидан 1992: 244].

Жизнетворческий мистицизм, кажется, позволял воспринимать и познавать современность апофатически, представляя перестройку схлопнувшимся временем, моментом разрешения культурных противоречий позднесоветской эпохи — читая Вагинова, вживаясь в его текст рецептивно, Скидан описывает момент крушения советской цивилизации во «вспаханном зеркале» революционной эпохи. Палимпсест Вагинова не столько эксплицирует шлейф большой парадигмы цивилизационных циклов, сколько создает необходимую художественную среду для перформативного воспроизведения актуальных событий посредством литературного материала.

После ухода СВУ из Центрального лектория в 1990 году поэтическая мастерская перебралась в Дом писателя имени В.В. Маяковского на ул. Войнова (Шпалерной) — один из семинаристов, А. Мирзаев, с 1990 года подвизался сначала в Комиссии по работе с молодыми литераторами, а затем в качестве литературного консультанта<sup>18</sup> и имел возможность договориться с администрацией Ленинградского отделения союза писателей об аудиториях для занятий останинской мастерской. Пожар в Доме писателя 17 ноября 1993 года положил конец и этому сотрудничеству, и мастерская поэзии стала проходить в формате домашнего семинара на квартире одного из студентов, Михаила Ганберга, в Толстовском доме (улица Рубинштейна, 15—17). В домашнем формате встреч Останин почти

17 Артамонов В. Конец Толстолобика: рукопись // Личный архив Р. Миронова. Б.г.

18 Приказы по ЛПО № 1-62 1990 год // Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. Р 371. Оп. 8. Д. 94.

не принимал участия. Последней лекцией, прочитанной в квартире Ганберга, был доклад Анатолия Барзаха о стихотворении Манделъштама «Нашедший подкову» — встречу при помощи Ольги Абрамович организовал Александр Скидан, впечатленный материалами готовящейся книги Барзаха о Манделъштаме, вышедшей в приложении к «Митиному журналу» в 1994 году [Барзах 1994].

## Библиография / References

- [Барзах 1994] — Барзах А. Ощущение тяжести. СПб.: Митин журнал, 1994.
- (Barzakh A. Oshchushchenie tyazhesti. Saint Petersburg, 1994.)
- [Гройс 1978] — Гройс Б. Московский романтический концептуализм // 37. 1978. № 15. С. 50—65.
- (Groys B. Moskovskiy romanticheskij kontseptualizm // 37. 1978. No. 15. P. 50—65.)
- [Иванов 1979] — Иванов Б. Культурное движение как целостное явление // Часы. 1979. № 21. С. 210—221.
- (Ivanov B. Kul'turnoe dvizhenie kak tselostnoe yavlenie // Chasy. 1979. No. 21. P. 210—221.)
- [Кривулин 1979а] — Кривулин В. Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки) // Часы. 1979. № 22. С. 240—263.
- (Krivulin V. Dvadsat' let noveyshey russkoj poezii (predvaritel'nye zametki) // Chasy. 1979. No. 22. P. 240—263.)
- [Кривулин 1979б] — Кривулин В. Пять лет культурного движения. Связь движения художников с движением поэтов // Часы. 1979. № 21. С. 222—229.
- (Krivulin V. Pyat' let kul'turnogo dvizheniya. Svyaz' dvizheniya khudozhnikov s dvizheniem poetov // Chasy. 1979. No. 21. P. 222—229.)
- [Мизиано 1999] — Мизиано В. Культурные противоречия тусовки // Художественный журнал. 1999. № 25 (<https://mam.garagemca.org/issue/76/article/1658> (дата обращения: 30.10.2023)).
- (Miziano V. Kul'turnye protivorechiya tusovki // Khudozhestvennyy zhurnal. 1999. No. 25 (<https://mam.garagemca.org/issue/76/article/1658> (accessed: 30.10.2023)).
- [Останин 1988] — Останин Б. О трех родах поэзии (конспект-статья) // Часы. 1988. № 74. С. 271—282.
- (Ostanin B. O trekh rodakh poezii (kospekt-stat'ya) // Chasy. 1988. No. 74. P. 271—282.)
- [Останин 1979] — Останин Б. Журнал «Часы» и его авторы // Часы. 1979. № 21. С. 264—270.
- (Ostanin B. Zhurnal "Chasy" i ego avtory // Chasy. 1979. No. 21. P. 264—270.)
- [Останин, Кобак 1986] — Останин Б., Кобак А. Молния и радуга: Пути культуры 60—80-х годов // Часы. 1986. № 61. С. 327—352.
- (Ostanin B., Kobak A. Molniya i raduga: Puti kul'tury 60—80-kh godov // Chasy. 1986. No. 61. P. 327—352.)
- [Скидан 1992] — Скидан А. Козлиная песнь песней ...надцатилетних // Вестник новой литературы. 1992. № 4. С. 243—250.
- (Skidan A. Kozlinaya pesn' pesney ...nadsatilet-nikh // Vestnik novoy literatury. 1992. No. 4. P. 243—250.)
- [Сумерки 1989] — «Свободный университет» (поэтический семинар): подборка стихотворений // Сумерки. 1989. № 6. С. 38—46.
- (“Svobodnyy universitet” (poeticheskij seminar): podborka stikhotvorenyy // Sumerki. 1989. No. 6. P. 38—46.)
- [Эйхенбаум 1987] — Эйхенбаум Б.М. Литературный быт // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 428—436.
- (Eykhensbaum B.M. Literaturnyy byt // Eykhensbaum B.M. O literature. Moscow, 1987. P. 428—436.)