

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»

На правах рукописи

Бокарев Алексей Сергеевич

**ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИРИКИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА:
СУБЪЕКТНАЯ СТРУКТУРА И ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК**

Специальность 10.01.01 — русская литература

Диссертация на соискание ученой степени

доктора филологических наук

Научный консультант —
доктор филологических наук,
профессор Т. Г. Кучина

Ярославль
2021

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Субъектная структура и образный язык лирики в освещении исторической поэтики	18
Глава 2. Формы репрезентации «я» и «другого» в русской лирике второй половины XX – начала XXI в.	40
§ 1. «Я» как «другой» в субъектной структуре текста: взгляд на себя со стороны	40
§ 2. Принцип полифонии в субъектной структуре текста: диалогические ресурсы поэтического высказывания.....	74
Глава 3. Субъектная неопределенность в русской лирике второй половины XX – начала XXI в.	102
§ 1. Диффузия «я» и «другого»: интерсубъектные формы высказывания.	102
§ 2. Границы идентичности: нестабильность и субъектный синкретизм «я» и «другого»	132
Глава 4. Семантический синкретизм и кумуляция в русской лирике второй половины XX – начала XXI в.	165
§ 1. Семантический синкретизм в образной структуре текста: герметизм, распад и карнавализация реальности	165
§ 2. Кумуляция в образной структуре текста: поэтическое упорядочение мира.....	196
Глава 5. Психологический параллелизм и его структурно-семантические дериваты в русской лирике второй половины XX – начала XXI в.	233
§ 1. Семантический ореол параллелизма: кенозис и метапоэтика	233
§ 2. Дериваты параллелизма: от символической образности к синтезу искусств	263
Заключение	299
Библиографический список	306

Введение

Изучение русской лирики второй половины XX – начала XXI в. во многом определяется спецификой самого литературного процесса: не только его «полифоническим» характером — взаимодействием эстетически разнящихся «парадигм художественности» (прежде всего неотрадиционализма и авангарда [Тюпа, 1998]), но и принципиальной сегментированностью — относительно автономным (особенно в 1950 – 1970-е гг.) существованием официальной и неподцензурной, советской / российской и эмигрантской, а также книжной и песенной поэтической культуры. Поэтому как целостность лирика интересующего нас периода рассматривается крайне редко и в основном лингвистами, более свободными, нежели литературоведы, от вкусовых пристрастий, — и с опорой на объективную, продиктованную закономерностями языка, методологию (см., например, монографии Л. В. Зубовой [Зубова, 2000; Зубова, 2010; Зубова, 2021], Н. М. Азаровой [Азарова, 2010] и Н. А. Фатеевой [Фатеева, 2006; Фатеева, 2017]). Литературоведческие исследования, как правило, фокусируются на отдельных, хотя подчас и весьма масштабных проблемах — таковы работы П. А. Ковалева о русской поэзии эпохи постмодернизма [Ковалев, 2010], А. А. Житенева о неомодернистских поэтических практиках¹ [Житенев, 2012а], Ю. В. Доманского [Доманский, 2010; Доманский, 2015] и В. А. Гаврикова [Гавриков, 2011] о современной песенности. В немногочисленных же на сегодняшний день научно-критических сочинениях, обращенных к общим тенденциям развития лирики (в их числе книги А. Э. Скворцова [Скворцов, 2005], С. П. Гудковой [Гудкова, 2010], И. О. Шайтанова [Шайтанов, 2007] и др.), единый аналитический ракурс выдерживается отнюдь не всегда, а отбор

¹ Закономерно, что, анализируя лирику советской эпохи, и П. А. Ковалев, и А. А. Житенев сосредоточены исключительно на творчестве «неофициальных» поэтов.

исследуемых персоналий может быть и вовсе объявлен «делом вкуса» [Шайтанов, 2007: 7–8].

В настоящей диссертации предпринята попытка рассмотреть русскую лирику второй половины XX – начала XXI в., принадлежащую неклассическому этапу развития поэтики, в ее единстве, преодолевающим любые — будь то направленческие, идеологические или государственные границы. Отсюда необходимость в системе категорий, доказавших свою продуктивность в применении к широкому кругу авторов и позволяющих устанавливать типологические связи между внешне несходными и / или отстоящими друг от друга на хронологической оси явлениями. В этом качестве привлекаются субъектная структура и образный язык лирики, получившие освещение в классических работах А. Н. Веселовского [Веселовский, 2008], Л. Я. Гинзбург [Гинзбург, 1997], Б. О. Кормана [Корман, 2008], С. Н. Бройтмана [Бройтман, 1997] и др., но до сих пор не адаптированные к актуальному поэтическому материалу. **Степень разработанности темы** как раз и определяется односторонностью исследовательских подходов — их сосредоточенностью на поэтах (или даже на отдельных текстах) в ущерб поэзии (ее ключевым, формирующим облик эпохи, особенностям).

Так, в новейших работах, посвященных проблеме субъектности², цели найти универсальный (но и не абстрагированный от частных) инструментарий даже не ставится. В числе наиболее общих вопросов, поднимаемых учеными, можно выделить следующие: какова природа высказывания в лирике — фактуальная или фикциональная? как называть носителя речи в стихотворении — «лирическим “я”», «лирическим героем»,

² В данном разделе диссертации частично использованы материалы наших публикаций «Лирический субъект в современной русской поэзии: проблемы и перспективы изучения (Рецензия на издания: Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / под ред. Х. Шталь, Е. Евграфкиной. — Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018; Russian Literature. — Vol. 109–110, November – December 2019. — Special Issue: The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Guest Editor: Henrike Stahl) [Кучина, Бокарев, 2020б] и “The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry / Ed. H. Stahl. Russian Literature. 2019. — Vol. 109/110. — 314 p.” [Кучина, Бокарев, 2020а].

«лирическим субъектом» и т. д.? каковы функции поэтического дейксиса и в чем его своеобразие на фоне инородовых форм литературы? При этом наибольший интерес представляют, конечно же, исследования, претендующие на построение новой теории и типологии субъекта, — даже если они провоцируют на полемику или на прямые возражения.

Среди таковых — фундаментальная статья немецкого литературоведа Х. Шталь [Шталь, 2018: 35–55], экстраполирующая на лирику методы и приемы нарратологии. Справедливо не отождествляя носителя речи с биографическим автором, ученая настаивает на их автономности, утверждая «непознаваемость» последнего и его радикальную отграниченность от текста [Шталь, 2018: 50]. Такая позиция представляется дискуссионной уже в силу ее внеисторичности: доказано, что исходной формой отношений автора и героя является субъектный синкретизм, который лирика, в отличие от эпоса или драмы, так до конца и не преодолела [Бройтман, 2004а: 91–99]. Выстроенная с опорой на идеи философа Г. Барта «многоипостасная модель» субъектности внутренне непротиворечива, однако и совершенно неспецифична для лирики. Выделяемые в рамках такой модели коммуникативные инстанции — трансцендентальный субъект (реальный автор), эмпирический субъект (носитель высказывания), текстовый субъект (аналог «абстрактного автора» в нарратологии), наконец, реляционный субъект (выявляемый как отношение текстовых субъектов разных произведений) — могут быть обоснованы и на материале эпики, а с некоторыми ограничениями — и на материале драмы [Шталь, 2018: 44–52].

В работе нидерландского слависта В. Г. Вестстейна «Как назвать “говорящего” в стихотворении?..» [Вестстейн, 2019: 31–46] проблема тонких различий субъектных слоев решается принципиально иначе. После критического перебора русско-, немецко- и англоязычных вариантов — поэт, лирический субъект, лирический герой, лирическое «я», *das lyrische Ich*, *the poet's persona*, *the poet-speaker* и др. — ученый останавливается на «speaker» (это и есть прямой ответ на вопрос, как называть «говорящего»!), возвращая,

словно бы в противовес Х. Шталь, субъекту речи цельность и монолитность. (А уже другой современный исследователь, Р. Грюбель, вновь исходит из представления о «расшатанности» субъекта и поэтического «я», нетождественности реального автора, подразумеваемого поэтического субъекта и потенциального поэтического «я» [Грюбель, 2019: 47–68]).

С лингвистических позиций к проблеме субъектности обращается В. Фещенко, отталкивающийся от тезиса о ключевой роли дейктических слов в конструировании образа говорящего [Фещенко, 2018: 157–169]. Опираясь на К. Бюлера, точкой отсчета в любом высказывании ученый предлагает считать “origo” (от лат. «происхождение», «начало»), определяемое как комплекс трех составляющих — «я — здесь — сейчас» [Фещенко, 2018: 158]. Своеобразие поэтического дейксиса В. Фещенко усматривает в том, что указательное поле языка в лирике — в силу единства и тесноты стихового ряда — «намеренно организуется и ритмизуется» [Фещенко, 2018: 165]. В результате возникает «сдвиг», при котором дейктические маркеры «сгущаются» и задают иную, отличную от линейно-синтагматической, согласованность субъектов, объектов и предикатов [Фещенко, 2018: 158]. Предметом анализа, таким образом, должно быть не «эго», обособленное от других параметров дейксиса, а “origo”, функционированием которого и формируется «динамическая субъектная структура текста» [Фещенко, 2018: 166]. Однако при том, что плодотворность изложенных принципов применительно к конкретному стихотворению трудно оспорить, остается неясным, как использовать их на материале большого корпуса произведений (например, поэтической книги). Вопросы вызывает и положение, заимствованное В. Фещенко у К. Грина, согласно которому поэтический мир «создается каждый раз заново» и «не является... подобием мира референциального» [Фещенко, 2018: 162]. Данное суждение излишне категорично (хотя и не лишено оснований по отношению к некоторым авангардистским практикам) и опровергается самой историей лирики: соотнесенность высказывания с внехудожественной ситуацией неоднократно

отмечалась как ее родовое качество. Появление текстов вроде «Новой жизни» Данте или комментариев А. Блока к «Стихам о Прекрасной Даме», проясняющих обстоятельства, их породившие, — убедительная иллюстрация этой особенности [Бройтман, 2004а: 94].

Что же касается немногочисленных исследований образной сферы современной поэзии, то они симптоматично посвящены лирике И. Жданова, языковая ткань которой отличается нарочитой многослойностью и сложностью. В диссертации О. Н. Меркуловой [Меркулова, 2017] она рассматривается в свете идеи всеединства, выраженной в «аналитическом синкретизме» художественного мышления, когда «рациональная отрефлексированность ассоциаций» претендует на объективную репрезентацию «всеобщей взаимосвязи» [Меркулова, 2017: 6]. Положительной стороной работы является понимание образотворчества Жданова как «способа познания мира», но в интерпретации конкретных механизмов развертывания поэтической мысли — «материально выраженного представления сущего», «балансирования между именем и ассоциацией», «рационализацией ассоциативной связи» и «динамическим превращением образов» — акцентируется индивидуальная поэтическая семантика, тогда как инвариант, лежащий в их основе и отсылающий к архаическим формам сознания и мышления, фактически игнорируется [Меркулова, 2017: 17]. Отсюда «точечность» сопоставления стихотворений поэта с произведениями О. Мандельштама, Л. Губанова и А. Парщикова: показательно, что типологические связи устанавливаются на материале небольшого круга текстов, а значит, и достоверность их может быть поставлена под сомнение [Меркулова, 2017: 18–19].

В диссертации Н. С. Чижова [Чижов, 2017] в центре внимания, напротив, оказывается исторически обусловленное значение ждановской образности, направленной на «программное выражение синкретической целостности бытия, в частности, единства человека и природного мира» [Чижов, 2017: 17]. Однако исключение из зоны рассмотрения ее

индивидуально-авторских коннотаций превращает анализ в простой перебор единичных примеров кумуляции, психологического параллелизма, творительного метаморфозы и т. д. [Чижов, 2017: 160–178]. В результате вывод, которым резюмируются наблюдения, получается слишком общим и сводится к «онтологизации поэтического слова», предполагающей «непосредственное, неотделенное от самой жизни (как в фольклорно-мифологических системах) восприятие лирического события» [Чижов, 2017: 177]. Не вызывает сомнений, что приведенное высказывание характеризует не столько поэзию Жданова, сколько специфику образного строя новейшей лирики как таковой. Положенный в основу сопоставительных процедур, подобный поход хотя и позволит вычленить единый для эпохи структурно-семантический инвариант, но с неизбежностью «сотрет» представление о своеобразии частных поэтик.

Предпринятый обзор источников показывает, что современное литературоведение (в той его части, которая сфокусирована на изучении субъектной и образной организации новейшей поэзии) хотя и фиксирует один из важнейших порождающих принципов неклассической эпохи — синкретизм (понимаемый как «неразличение», «слитность»), однако характеризуется недостаточной эффективностью работы с большими массивами литературного материала и внеисторичностью. В настоящей диссертации **объектом** исследования как раз и будет поэтика русской лирики второй половины XX – начала XXI в., реализующая исторически обусловленную синкретическую модель мира. **Предметом** исследования становятся субъектная структура и образный язык лирики, рассмотренные в типологическом аспекте и позволяющие охарактеризовать как инвариантные, так и вариативные особенности эстетически различающихся поэтических систем.

Материал исследования — произведения более чем тридцати русских поэтов второй половины XX – начала XXI в., бытующие как в традиционно-книжной (графически зафиксированной), так и в аудиальной (прежде всего

песенной) формах; при необходимости привлекаются и их прозаические (фикциональные и нефикциональные) тексты. Выбор материала определяется не столько его эстетическими качествами, репутацией или местом автора в литературной иерархии, сколько полнотой и разнообразием реализации в рассматриваемых поэтиках синкретической модели мира.

Научная новизна диссертации состоит в том, что впервые в литературоведении русская лирика второй половины XX – начала XXI в. рассмотрена в аспекте исторической поэтики: выявлена единая для нее модель мира, опирающаяся на архаический принцип синкретизма и воплощенная в субъектной и образной сферах текста; охарактеризованы ключевые особенности возникающей на основе синкретизма индивидуально-авторской картины мира в творчестве как наиболее значимых, так и находящихся на периферии литературного процесса поэтов; установлены и описаны типы субъектных отношений и образного языка лирики, определяющие ее художественную специфику в исследуемый период; впервые в избранном ракурсе детально проанализировано творчество Л. Аронсона, А. Белякова, В. Блаженного, О. Григорьева, Б. Кенжеева, Д. Новикова, С. Петрова, Л. Черткова, Г. Шульпякова; существенно дополнены и конкретизированы представления о субъектной и / или образной организации поэзии И. Бродского, Д. Воденникова, С. Гандлевского, Е. Кропивницкого, А. Левина, Е. Летова, Л. Рубинштейна, Б. Рыжего, М. Степановой, В. Строчкова, А. Тарковского, И. Холина, А. Цветкова, О. Чухонцева и др.

Научная актуальность работы мотивирована дефицитом исследований русской лирики второй половины XX – начала XXI в. в аспекте субъектной организации и образной структуры; рассмотрением под одним углом зрения и с единых методологических позиций эстетически несходных литературных явлений — официальной и неподцензурной, авангардистской и неотрадиционалистской, зафиксированной в графике и предназначенной для слухового восприятия (в первую очередь песенной) поэзии; введением в

научный оборот верифицированных данных о субъектной структуре и образном языке произведений целого ряда современных авторов (в том числе тех, чье творчество малоизученно или еще не становилось предметом анализа), а также осмыслением индивидуальных поэтик в их взаимных контекстуальных и типологических связях.

Цель работы — дать комплексную характеристику поэтики русской лирики второй половины XX – начала XXI в., реализующей синкретическую модель мира, на основании анализа субъектной и образной структуры текста.

Задачи исследования:

1. обосновать методологические принципы изучения субъектной организации и образного языка лирики в аспекте исторической поэтики и литературной типологии;

2. установить единый для русской лирики второй половины XX – начала XXI в. тип поэтики, реализованный в субъектной и образной сферах текста;

3. определить типы субъектных отношений и образного языка лирики, восходящие к архаическим формам сознания и мышления и основанные на синкретизме — порождающем принципе неклассической художественности;

4. охарактеризовать специфику субъектной структуры русской лирики второй половины XX – начала XXI в. с точки зрения соотнесенности категорий «я» и «другого»;

5. проследить формирование семантического ореола образных языков лирики, выявить их как устойчивые (исторически обусловленные), так и вариативные (индивидуально-творческие) особенности.

В силу принципиальной разнородности материала продуктивным оказался комплексный подход, базирующийся на **методах и приемах** исторической поэтики и предполагающий типологическое изучение литературных связей, а также элементы мотивного, структурного, интертекстуального и герменевтического анализа.

Теоретико-методологическую базу диссертации составили историко-литературные и теоретические исследования в нескольких областях, прежде всего:

- по исторической поэтике и литературной типологии (работы М. М. Бахтина, В. И. Брагинского, С. Н. Бройтмана, А. Н. Веселовского, М. Л. Гаспарова, Ю. М. Лотмана, Н. Д. Тмарченко, О. Р. Темиршиной, В. И. Тюпы и др.);

- по субъектной организации и образной структуре лирики (работы М. М. Бахтина, С. Н. Бройтмана, А. Н. Веселовского, В. А. Гаврикова, Ю. В. Доманского, И. А. Каргашина, Б. О. Кормана, Т. И. Сильман, Б. И. Ярхо и др.);

- по общим вопросам современного литературного процесса (работы Д. П. Бака, Е. И. Вежлян, Л. Г. Вязмитиновой, А. А. Житенева, В. И. Козлова, В. Г. Кулакова, Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, А. Э. Скворцова и др.).

Теоретическая значимость работы определяется тем, что в ней предложен универсальный, но в то же время гибкий и диверсифицированный инструментарий, применимый к принципиально разным (с точки зрения поэтики, стилистики, способов бытования и т. д.) художественным явлениям; разработаны алгоритмы исследования субъектной структуры и образного языка лирики, адекватные максимально широкому материалу современной литературы; обоснована эвристическая продуктивность понятий «полифония», «нестабильность субъекта», «иероглиф» в отношении актуальных поэтических практик, доказана эффективность категории «семантический ореол» при анализе образной сферы текста; выявлен свойственный русской лирике второй половины XX – начала XXI в. единый тип поэтики, определяющий своеобразие индивидуально-авторских художественных систем.

Практическая значимость диссертации состоит в возможности использования ее результатов в преподавании учебных дисциплин «Современная русская литература», «Новейший отечественный

литературный процесс», «Историческая поэтика русской литературы XX в.» на филологических факультетах вузов, а также при разработке спецкурсов, посвященных русской лирике второй половины XX – начала XXI в.

Личный вклад автора диссертации заключается в том, что он самостоятельно определил объект и предмет, сформулировал цель и задачи, критически осмыслил научную литературу по исследуемой проблеме, отобрал и структурировал материал; разработал комплексную методологию типологического анализа русской лирики второй половины XX – начала XXI в. с точки зрения ее субъектной структуры и образного языка; выявил общую для хронологически дистанцированных, разномасштабных и разнохарактерных поэтических систем модель мира, опирающуюся на принцип синкретизма и реализованную в субъектной и образной сферах текста; охарактеризовал ключевые особенности возникающей на основе данной миромодели индивидуально-авторской картины мира в творчестве как наиболее значимых, так и находящихся на периферии литературного процесса поэтов; установил и описал типы субъектных отношений и образного языка лирики, определяющие ее художественную специфику в исследуемый период.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Русская лирика второй половины XX – начала XXI в. восходит к единому типу поэтики, основанному на архаическом принципе синкретизма и реализованному в субъектной и образной сферах текста.

2. Синкретической моделью мира обусловлено выдвижение на передний план типов субъектных отношений, вырастающих из слабой разграниченности «я» и «другого», и образных языков, утверждающих нерасчлененность восприятия. Актуализации косвенных способов речеведения, при которых говорящий смотрит на себя со стороны, полифонических, интерсубъектных, дестабилизирующих субъектную сферу, а также собственно синкретических форм высказывания сопутствует

«реставрация» (или имитация современными средствами) семантического синкретизма, кумуляции, психологического параллелизма и его дериватов.

3. Взгляд на себя со стороны (как на «ты», «он», неопределенного субъекта, выраженного инфинитивом, состояние или субститут, отделенные от носителя, и т. д.) в поэзии А. Тарковского, О. Чухонцева, С. Гандлевского и А. Цветкова свидетельствует о затрудненности самоидентификации. Полифония, служащая в автопсихологическом высказывании сигналом взаимодополнительности «я» и «другого», реализуется в двух формах: более умеренной (разбиение речевого потока на реплики, двуголосое слово, конфликт интенций и т. д.) — как у Г. Шульпякова и М. Степановой, и более радикальной (вовлечение в диалог отчужденных от говорящего состояний и эмоций, расщепление субъекта на персонажа и лирического повествователя, переживание себя в качестве героя и т. д.) — как у Д. Воденникова и Б. Рыжего.

4. Размывание границ автопсихологического и ролевого начал, реплицированность высказывания и включенность в текст чужих интенций способствуют установлению в лирике второй половины XX – начала XXI в. интерсубъектных отношений. Если у Е. Кропивницкого дистанция между автором и ролевым героем минимальна, то у О. Григорьева она может быть и вовсе неощутима. В творчестве И. Холина и М. Степановой востребована стратегия, при которой «я», будучи темой произведения, уступает «другому» право голоса и / или оценки, подключаясь к нему ради собственного самовыражения и становясь ретранслятором чужих «голосов».

5. Устным бытованием текста мотивированы нестабильность и субъектный синкретизм «я» и «другого» в современной песенности. Дестабилизация субъектной сферы обеспечивается «перекодировкой» произведения из аудиального формата в графический, корректировкой вербального ряда, сменой музыкального сопровождения с «электрического» на «акустическое» и наоборот (например, у Е. Летова). Переход композиции от одного исполнителя к другому обнаруживает свойственный песне

субъектный синкретизм, возникающий в результате ее вторичной контекстуализации или трансформации субтекстов (именно так выстраиваются кавер-версии произведений В. Агатова, В. Высоцкого, Р. Неумоева, В. Шахина, А. Хвостенко и др.).

6. Семантический синкретизм, понимаемый как «возрождение» исходной многозначности слова и выражающий недифференцированность жизни, сигнализирует о замкнутости отделенного от «большого» мира социума (сталинских лагерей, как у Л. Черткова), воплощает дискретную, распадающуюся на глазах действительность (как у В. Строчкова), моделирует фантастическое, подчиненное логике карнавала пространство (как у А. Левина); зависимостью функционала синкретической образности от локальных контекстов (например, поэтической книги) демонстрируется неустойчивость ее семантики в творчестве А. Беякова. Кумуляция, служащая экстенсивному освоению реальности как совокупности равнозначных (но внешне отдельных) элементов, также поливалентна: если у Л. Аронсона она образует связку с мотивами «единства и великолепия мира», то у И. Бродского — с мотивами дискретности бытия и ее преодоления; если семантическим ореолом кумулятивности в «картотеках» Л. Рубинштейна является постмодернистское отождествление жизни и текста, то в стихах и песнях Е. Летова она свидетельствует о разрушительном воздействии реальности на личность.

7. Семантический ореол психологического параллелизма, служащего отождествлению природных процессов с человеческой жизнью, в русской лирике второй половины XX – начала XXI в. устойчив и формируется кенотическими (у С. Петрова и В. Блаженного) и метапоэтическими (у О. Чухонцева и Б. Кенжеева) мотивами. Дериватами параллелизма выступают символ (у Д. Новикова), иероглифическое слово (у Л. Аронсона) и интермедальность (у А. Цветкова и Б. Рыжего), по-разному проблематизирующие синкретическую модель мира. Показательно, что, имитируя архаическую нерасчлененность творческой деятельности

синтетическими средствами, современная интермедialность знаменует разложение синкретизма, очерчивая его границы как явления.

Апробация результатов. Основные положения диссертации были представлены на международных, всероссийских и региональных конференциях: «Литература народов России в социокультурном и эстетическом контексте» (Москва, XIV Шешуковские чтения, МПГУ, 2009 г.), «Литература в диалоге культур-7», «Литература в диалоге культур-8», «Литература в диалоге культур-9» (Ростов-на-Дону, ЮФУ, 2009, 2010, 2011 гг.), «Русский язык: исторические судьбы и современность: IV Международный конгресс исследователей русского языка» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 2010 г.), «Литературный текст XX века: проблемы поэтики» (Челябинск, ЮУрГУ, 2010 г.), «Человек в информационном пространстве» (Ярославль, ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2010, 2016, 2017 гг.), «Голоса русской провинции» (Ярославль, ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2010–2013, 2015 гг.), «Взаимодействие вуза и школы в преподавании отечественной литературы: Художественный текст как предмет изучения в школе и вузе» (Ярославль, ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2011–2012 гг.), «Проблемы языковой картины мира на современном этапе» (Нижний Новгород, НГПУ им. К. Минина, 2012 г.), «Чтения Ушинского» (Ярославль, ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2013–2014, 2016–2021 гг.), «Ярославский текст в пространстве диалога культур» (Ярославль, ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2014 г.), «Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков» (Москва, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014 г.), «Драма и театр» (Тверь, ТвГУ, 2014 г.), «Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения)» (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 2014, 2018, 2020 гг.), «Литература и театр» (Москва, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015 г.), «КИНО — ТЕАТР» (Москва, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016 г.), «Проблема изгнания: русский и американский контексты» (Ярославль, ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2016 г.), «Территория нового: литература и современная методология» (Ростов-на-Дону, ЮФУ, 2017 г.), Семнадцатые

международные Сапгировские чтения «Восемь великих: Айги, Алексеев, Аронзон, Бродский, Некрасов, Сапгир, Соснора, Холин» (Москва, РГГУ, 2020 г.), VII Всероссийская научно-практическая конференция «Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы» (Москва, МПГУ, 2021 г.); круглом столе «Жива ли “вечно живая” классика в современной школе и созвучна ли ей современная литература?» (Ярославль, ЯГПУ им. К. Д. Ушинского, 2017 г.); 16-м и 19-м Форумах молодых писателей России, стран СНГ и зарубежья «Липки» (Звенигород, ФОНД СЭИП, 2016 г.; Ульяновск, Фонд СЭИП, 2019 г.; мастер-класс журнала «Вопросы литературы»). Апробация работы проводилась на кафедре русской литературы ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского», а также при чтении лекционных курсов «Анализ и интерпретация текста», «История русской литературы рубежа веков (XIX–XX)», «Современная русская литература», «Творческие индивидуальности современных поэтов» и др. Содержание диссертации отражено в монографии «Поэтика литературной группы “Московское время” в контексте русской лирики 1970–1980-х годов», получившей положительные отзывы рецензентов, ряде коллективных монографий (3), серии публикаций в рецензируемых журналах, входящих в базы данных “Scopus” и “Web of Science” (10) и журналах, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования Российской Федерации (26), в статьях и рецензиях, опубликованных в прочих зарубежных (2) и российских (27) изданиях. Литературно-критические и литературоведческие работы соискателя были отмечены государственной стипендией Министерства культуры РФ «Для талантливых молодых авторов литературных, музыкальных и художественных произведений» (2017), премией журнала «Вопросы литературы» (2018) и премией журнала “Prosōdia” «Пристальное прочтение поэзии» (2020).

Проблематика и выводы диссертации **соответствуют паспорту специальности 10.01.01** — русская литература, в частности следующим

областям исследования: п. 4. — «История русской литературы XX – XXI веков»; п. 8. — «Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве»; п. 9. — «Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии»; п. 11. — «Взаимодействие творческих индивидуальностей, деятельность литературных объединений, кружков, салонов и т. п.»; п. 12. — «Взаимообусловленность различных видов литературного творчества: письма, дневники, записные книжки, записи устных рассказов и т. п.»; п. 17. — «Взаимодействие русской и мировой литературы, древней и новой»; п. 19. — «Взаимодействие литературы с другими видами искусства».

Структура работы: диссертация состоит из Введения, пяти глав, Заключения и Библиографического списка, включающего в себя 941 наименование. Общий объем работы составляет 425 страниц.

ГЛАВА 1.

СУБЪЕКТНАЯ СТРУКТУРА И ОБРАЗНЫЙ ЯЗЫК ЛИРИКИ В ОСВЕЩЕНИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ

Согласно своему основателю А. Н. Веселовскому, в качестве особой литературоведческой дисциплины историческая поэтика призвана «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, <...> проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие» [Веселовский, 2008: 52]. По другой формулировке ученого, ее задача состоит в том, чтобы «определить роль и границы предания в процессе личного творчества» [Веселовский, 2008: 493], а значит, выявить соотнесенность индивидуально-авторского начала с традицией, понимаемой как «ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу» [Веселовский, 2008: 51]. Однако если у самого А. Н. Веселовского «смысловое функционирование» таких формул в конкретном тексте «оставалось не очень зримым» [Гей, 1986: 120], то современное литературоведение подходит к произведению как к «эстетическому объекту», уделяя внимание не только его композиционной, но и архитектурной составляющей (в бахтинском понимании данных терминов [Бахтин, 1997–2012 (1): 275]). Иными словами, предмет исторической поэтики следует считать генезис и эволюцию «содержательных художественных форм», рассмотренные на самом широком материале, преодолевающим границы эпох в рамках единого «большого времени» [Бройтман, 2004а: 7; курсив автора. – А. Б.].

Метод созданной им дисциплины А. Н. Веселовский называет сравнительно-историческим, разумея под ним выявление связи «причин и следствий» между хронологически дистанцированными явлениями и

последующее повторение тех же операций «в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения» [Веселовский, 2008: 45, 47]. «Параллельными» в концепции ученого оказываются разнящиеся литературные традиции, однако подобный подход (и с этим утверждением И. О. Шайтанова сложно не согласиться) «универсален в том смысле, что (в отличие от современной компаративистики) он не ограничивает себя межнациональными контактами. <...> Понять — значит сопоставить, увидеть аналогичным или... установить неожиданное родство» [Шайтанов, 2002: 127]. Общей логикой художественного процесса обусловлено, во-первых, выделение больших стадий в развитии словесного искусства, «повторяющихся, при стечении одинаковых условий, у разных народов» [Веселовский, 2008: 46] (в исследованиях последних лет принято разграничение «трех типов художественных целостностей» — поэтики синкретизма, эйдетической поэтики и поэтики художественной модальности³ [Бройтман, 2004а: 12–13]), а во-вторых, осознание «аналогий» и «родства» — даже в пределах одной литературы — как преимущественно типологических. Интересующая нас наука, таким образом, интерпретируется как своего рода «грамматика», предназначенная открыть «взгляду, натренированному на поэтической технике новейшего времени, много такого, что не замечено было самими носителями прошлой культуры, что как бы подразумевалось ими без слов» [Гаспаров, 1986: 192].

Формулируя эвристические принципы предложенного им подхода, А. Н. Веселовский указывает, с одной стороны, на необходимость изучения не только ключевых представителей эпохи, но и их фона — авторов, служащих, по расхожему убеждению, лишь «кирпичами для пьедестала

³ Альтернативные и до сих пор нередко используемые названия этих «наиболее устойчивых типов художественного сознания» — архаический или мифопоэтический, традиционалистский или нормативный, индивидуально-творческий или исторический (то есть опирающийся на принцип историзма) [Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов, 1994: 4]. Мы же и далее придерживаемся терминологии С. Н. Бройтмана, акцентирующей главный порождающий принцип каждой художественной эпохи — синкретизм, эйдос и художественную модальность [Бройтман, 2004а: 13].

великого человека», а на деле «оттеняющих» и «объясняющих» его; с другой стороны, в силу естественной при таком ракурсе масштабности материала, — на потребность обращения к нему «по частям», продиктованную соображениями удобства [Веселовский, 2008: 43, 45]. Отсюда сконцентрированность исторической поэтики не столько на отдельных именах, сколько на общих закономерностях литературного процесса, рассматриваемого не многоаспектно, а с точки зрения происхождения и развития его базовых категорий (таковы и классические работы А. Н. Веселовского об эпитете [Веселовский, 2008: 73–92] или психологическом параллелизме [Веселовский, 2008: 125–199], и недавние монографии, посвященные стихотворному сказу⁴ [Каргашин, 2017] или метароману [Зусева-Озкан, 2014]). По точному наблюдению М. Л. Гаспарова, претензия на всеохватность уместна лишь в том случае, если речь идет об одном произведении (да и то небольшом); при разговоре же о творчестве автора или тенденциях направления целесообразен поуровневый обзор (от метрики и фоники до образов и мотивов), причем чем ниже уровень, тем достижимей научный результат [Гаспаров, 1986: 195].

Материал нашего исследования, русская лирика второй половины XX — начала XXI в., репрезентирует неклассическое художественное сознание, утвердившееся в литературе в 1890-е гг. Присущие ему особенности — выдвигание на передний план «диалогической природы... творчества», в силу которой текст утрачивает «самотождественность» и «бытует в рецептивном сознании адресата» [Тюпа, 1998: 10–11; курсив автора. — А. Б.], пересмотр референтных отношений, приводящий к тому, что «объективная реальность перестает быть мерой и образцом для художественной» [Бройтман, 1997: 212; см. также: Бройтман, 2004а: 225], наконец, логоцентричность, чреватая пониманием слова как «органической сферы человеческого бытия» [Петрова, 2001: 51] — свидетельствуют

⁴ Подробнее о книге см. нашу рецензию «И. А. Каргашин. Русский стихотворный сказ XVII–XXI вв.: Генезис. Эволюция. Поэтика. М.: Языки славянской культуры, 2017. 336 с.» [Бокарев, 2018а].

об «отказе от финализма» как об основополагающем качестве поэтики [Житенев, 2012а: 19; курсив автора. — А. Б.]. Мир в неклассической системе координат, развивающей принципы модальности⁵, предстает неготовым (и непрерывно творящимся), а искусство мыслится «автономно причастным целому жизни» — не обособленной, но и не изолированной от него сферой деятельности [Бройтман, 2004а: 233]. Нераздельностью и неслиянностью последних вызвано «оживление» архаических, стоящих у истоков искусства художественных форм: синкретизм, понимаемый как «неразличение» и являющийся главной чертой породившего их сознания, характерен и для литературы Новейшего времени⁶ [Бройтман, 2004а: 257–258, 274–280].

Именно поэтому акцент в настоящей работе сделан на типологическом методе, призванном установить, как «претворяется» историческая семантика подобных форм (рассмотренных на уровне субъектной сферы и образного языка) в позднейших поэтических системах. «Движение» их внутри выбранного временного отрезка прослеживается неравномерно: востребованность художественной архаики не всегда коррелирует с эволюционным процессом. Задачу же данной главы мы видим не столько в описании конкретных алгоритмов предпринятого анализа, сколько в систематизации тех научных идей, которые адекватны исторической поэтике в рамках исследуемых аспектов. Каковы цель и принципы типологического подхода к литературе? чем обусловлена продуктивность изучения субъектной сферы и образного языка лирики как

⁵ Применительно к литературе «модальность» (понятие, характеризующее способ действия или отношение к действию) трактуется как порождающая модель поэтики и зиждется на принципе дополнительности [Бройтман, 2004а: 223; см. также: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 126–127]. Наряду с неклассическим этапом (конец XIX в. — настоящее время) в границах эпохи модальности выделяют предшествующий ему классический (середина XVIII – конец XIX вв.).

⁶ Характеризуя «индивидуально-творческое художественное сознание», авторы коллективного труда «Категории поэтики в смене литературных эпох» указывают, что «литература (уже с середины и особенно с конца XVIII в.) как бы разворачивает в обратном порядке тот путь, которое поэтическое мышление в свое время прошло от Гомера до риторической поэзии» [Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов, 1994: 32].

типологизирующих признаков? каково соотношение в ее субъектной структуре «я» и «другого»? как формируется семантический ореол актуализированных на современном этапе архаических типов образности? — вот тот круг вопросов, на которых мы намереваемся заострить внимание⁷.

Общеизвестно, что как особое направление в поэтике, типологический метод имеет целью путем сравнения «устанавливать универсальные характеристики литературы или разграничивать отдельные ее типы, исходя из допущения, что в сходных историко-литературных условиях могут независимо возникать сходные литературные явления» [Брагинский, 1991: 3]. Важнейшим критерием типологического анализа является вычленение структурно-семантического инварианта, лежащего в основе произведений, и дальнейшее описание его трансформаций в разных поэтиках. При этом решающую роль в установлении межтекстовых «контактов» играет не общность мотивно-образных единиц, а «изоморфность структурных принципов их построения»: если взаимодействие компонентов в рамках двух поэтических систем регламентировано общими правилами, то такие системы считаются типологически родственными. В силу сказанного целесообразно разграничивать понятия «модель мира» и «картина мира»: первое понимается как «язык», включающий в себя определенные «словарь» и «грамматику» (инвариантные особенности произведений, обуславливающие тип поэтики), второе — как конкретный «текст» на этом «языке» (вариативные особенности произведений, формирующие авторскую индивидуальность) [Темиршина, 2012: 14–18]. В то время как картина мира отчетливо зависима от миромодели, сама миромодель опирается на общие представления человека, реализующиеся на ключевых уровнях высказывания — например, в

⁷ В данном разделе диссертации частично использован материал нашей монографии «Поэтика литературной группы “Московское время” в контексте русской лирики 1970–1980-х годов» [Бокарев, 20166].

субъектной структуре и образном языке лирики, которые правомерно рассматривать в качестве базовых типологизирующих признаков⁸.

Выбор субъектной сферы в качестве типологизирующего признака обусловлен тем, что центром любой поэтической системы является «образ автора», предстающий в многообразии его субъектных форм [Корман, 2009: 74]. Согласно Б. О. Корману, «весь текст лирического произведения организуется субъектом сознания с обязательной прямооценочной точкой зрения» [Корман, 2009: 330], иначе говоря, все, что становится образом в стихотворении, мотивируется спецификой лирического субъекта, понимаемого ученым как «призма», в которой преломляется эмпирическая реальность. По мнению Т. И. Сильман, «для лирики, в отличие, например, от эпического повествования <...>, характерно вовлечение в сферу изображения лишь тех элементов действительности, которые важны для точки зрения лирического героя, и притом в непосредственной связи с сюжетом данного стихотворения» [Сильман, 1977: 5–6]. Следовательно, в поэтическом произведении именно субъект оказывается эстетическим центром высказывания, даже если речь идет о третьем лице или состоянии природы; по другому определению исследователя, «все элементы реального мира, находящие себе место в лирическом стихотворении, являются частью души лирического героя, неизменно и неизбежно окрашивают его образ как своими возвышенными, так и своими прозаическими сторонами» [Сильман, 1977: 99]. Уместно предположить, что если поэтические системы обнаруживают подобие субъектных структур, то и другие их параметры могут иметь сходную морфологию.

Типологизирующие возможности образного языка лирики (близкое по значению, но менее удобное в свете нашей темы понятие — словесный образ [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2007: 142]) определяются семиотическим

⁸ О. Р. Темиршина в качестве типологизирующих признаков выделяет пространство и телесность [Темиршина, 2012; Темиршина, 2017]. В понимании принципов типологического анализа мы и далее придерживаемся ее подхода, опирающегося на семиотические и лингвистические идеи Т. В. Цивьян [Цивьян, 1989; Цивьян, 2006].

статусом литературы как устроенной по принципу языка «вторичной моделирующей системы» [Лотман, 1998: 21–22]. Результатом функционирования таких систем становится возникающая в сознании читателя «виртуальная реальность» [Лейдерман, 2010: 18], где значения и смыслы лингвистических знаков выступают «именами» других понятий⁹. Литературоведческий анализ, следовательно, «должен быть ориентирован на раскрытие эстетической семантики... “знакового потенциала”» и поиск ответа на вопрос: «как текст со... своим лексическим составом» и «своими грамматическими связями превращается в “систему факторов эстетического впечатления”?» [Лейдерман, 2010: 39; курсив автора, закавыченная формула принадлежит М. М. Бахтину, см.: Бахтин, 1997–2012 (2): 321. — А. Б.]. Подобно тому, как естественный язык обладает чертами, общими для соответствующей языковой группы, образный язык, понимаемый как исторически сложившийся принцип трансформации первичной знаковой системы в вторичную, оказывается единым для целого ряда авторов и эпох [см.: Тмарченко, Тюпа, Бройтман, 2007: 25]. Если изложенные соображения верны, то «изъясняющиеся» с его помощью поэтические системы должны осознаваться как типологически родственные.

Релевантность субъектной сферы и образного языка лирики в качестве типологизирующих признаков мотивирована также их изоморфизмом, выявленным С. Н. Бройтманом. Анализируя поэтический материал XIX – начала XX вв., ученый приходит к выводу, что образ является «инобытием субъектных отношений» [Бройтман, 1997: 285], а структурная идентичность этих категорий позволяет увидеть (и показать) исследуемый период как целостность, имеющую не только свои полюса («классический» и «неклассический»), но и единую «поступательную логику развития» [Бройтман, 1997: 30]. Сказанное не означает, что типологический подход должен игнорировать другие параметры сопоставления — но именно

⁹ См.: «Будучи вторичной знаковой системой, художественный язык функционирует, всегда так или иначе преодолевая, деформируя первичную систему знаков естественного языка» [Тмарченко, Тюпа, Бройтман, 2007: 25].

обращение к субъектной сфере и образному языку лирики способно в первом приближении наметить те векторы интеграции и эволюции, которыми определяется поэтическая ситуация в конкретную эпоху. Прежде чем перейти к основной части диссертации, остается лишь вкратце изложить теоретические позиции, касающиеся ключевых пунктов дальнейшего анализа, и оговорить наиболее принципиальные понятия.

В отечественной научной традиции систематическое изучение субъектной структуры лирики началось в конце 1950-х гг. в трудах Б. О. Кормана. Ученый усматривает ее особенность в том, что текст стихотворения, во-первых, принадлежит одному субъекту речи, а во-вторых, как уже отмечалось, «организуется субъектом сознания с обязательной прямооценочной точкой зрения» [Корман, 2009: 330]. Своеобразие последнего определяется тем, с каким объектом он этой точкой зрения связан: таковым является или «другой», или сам говорящий оказывается своим же объектом, или он одновременно предстает и как собственный объект, и как объект «иного, более высокого сознания» [Корман, 2009: 334]. На этом основании Б. О. Корман выделяет несколько типов субъектности: собственно автора, автора-повествователя, лирического героя и героя ролевой лирики [Корман, 2008: 253–601]. Однако несмотря на большую объяснительную силу, возможности подхода ученого все же ограничены: отношения между автором и героем понимаются им как субъектно-объектные, что искажает родовую природу лирического высказывания. Еще М. М. Бахтин установил, что автор и герой здесь пребывают в состоянии диалога: «В лирике автор наиболее формалистичен, т. е. творчески растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем, или наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию» [Бахтин, 1997–2012 (1): 77].

Наиболее последовательное развитие диалогическая концепция субъекта получила в работах С. Н. Бройтмана, рассматривающего эволюцию русской лирики в «большом времени» исторической поэтики. Отталкиваясь от тезиса М. М. Бахтина о том, что лирика представляет собой отношение субъектов — автора, героя и читателя-слушателя, — он подвергает критике другое положение предшественника — об ограниченности диалога в ней. По утверждению ученого, не стоит, однако, ждать от нее тех же структурных форм диалогичности, которые характеризуют остальные роды литературы: «...инострановые формы объективации не могут быть мерой для лирики, потому что отношения субъектов в ней не количественно, а качественно отличаются и от драмы, где “уже реально действующих лиц по меньшей мере двое” <...>, и от прозы с ее изоциренным аналитизмом» [Бройтман, 1997: 25–26; цитируемое С. Н. Бройтманом высказывание принадлежит О. М. Фрейденберг, см.: Фрейденберг, 1998: 541. — А. Б.]. Адекватным лирике выражением диалогичности С. Н. Бройтман считает интенцию — ценностную экспрессию, направленную не на объект, а на другого субъекта (или, по удачному выражению А. А. Чевтаева, «вербальное освоение» говорящим «“чужой” системы ценностей» [Чевтаев, 2017: 148], открывающее «человека в человеке» [Бройтман, 1997: 23]). Отношения же автора и героя в рамках художественного целого мыслятся им как «нераздельность-неслиянность», потому и сама возможность диалога (возникающего тогда, когда «я» не довлеет себе и признает «право “другого” на смысловую самостоятельность» [Чевтаев, 2017: 148]) обусловлена их исходным неразличением, получившим новую жизнь в поэтике модальности¹⁰.

¹⁰ В современной гуманитаристике корреляция «я» и «другого» исследуется в интердисциплинарном аспекте — с точки зрения философии, психологии, социологии, культурологии и т. д. [см.: Шапинская, 2012; *Другой в литературе и культуре...*, 2019–2021]; мы же в настоящей работе придерживаемся литературоведческого подхода, в соответствии с которым названные категории проецируются на субъектную сферу текста, а именно на соотношенность автора («я») и героя («другого») [Бахтин, 1997–2012 (1): 69–263; Бройтман, 1997; Бройтман, 2004а].

Известно, что в архаическом сознании и искусстве субъектный синкретизм был обусловлен невыделенностью человека из массы, отразившейся в формах хорового исполнения (и актуализированной в новейшей песне), о которых писал, в частности, А. Н. Веселовский [Веселовский, 2008: 201]. Его разновидности — немотивированный переход речи от третьего лица к первому или от героя к героине (и наоборот), а также «субъектно двойственные», «лиминальные» (на шкале «коллективный — личный») варианты, при которых говорящий выражен инфинитивом или смотрит на себя со стороны, как на «другого», — получили широкое распространение и в современной поэзии¹¹ [Бройтман, 1997: 45–46; см. также: Бройтман, 2004а: 20–32, 257–258; Малкина, 2019]. Однако если в эпике и драме автор и герой дифференцировались, то в лирике их «двуединство» так и не было преодолено: «Лирика — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном *голосе* другого: я слышу себя в другом, с другими и для других. <...> Этот чужой, извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь <...>, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя возможную хоровую поддержку» [Бахтин, 1997–2012 (1): 231; курсив автора. — А. Б.]. Таким образом, подвижность субъектных границ осознается в качестве «генетического кода» лирики, а «возрождение» синкретических способов речеведения с целью «эстетического осмысления взаимодополнительности... “я” и “другого”» [Малкина, 2019: 37] — как своеобразный неосинкретизм [Бройтман, 2004а: 258].

Учет диалогической природы высказывания — важнейшее условие понимания типологии субъектности. В силу «дополнительности

¹¹ В лирике XX–XXI вв. перечень разновидностей субъектного синкретизма расширяется и еще ждет своих исследователей. Так, В. Я. Малкина, наряду с выделенными С. Н. Бройтманом формами, называет следующие: использование одного и того же местоимения применительно к разным субъектам; отсутствие обозначенных границ различных форм речи (прямой, косвенной, несобственно-прямой); внезапная смена пространственной, временной, внешней / внутренней или другой точки зрения; появление субъектного — то есть наделенного сознанием, действием или речью — изначально объектного (неодушевленного) образа [Малкина, 2019: 35].

и единораздельности» [Бройтман, 2004а: 258] автора и героя в лирике С. Н. Бройтман рассматривает ее субъектную сферу как целостность, «полюсами» которой выступают авторский и геройный планы (произведения, соотносимые с мироощущением и опытом автора принято называть автопсихологическими; произведения, выражающие переживания лица, заметно отличающегося от него, — ролевыми [Хализев, 2013: 308]). Руководствуясь этим принципом, охарактеризуем, вслед за ученым, основные типы лирической субъектности, уточняя имеющиеся классификации [Корман, 2008: 253–601; Бройтман, 2004б] и принимая во внимание (но не соглашаясь с «объективирующим» героя подходом) следующее положение Б. О. Кормана: «Субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того, как субъект сознания становится и объектом сознания, он отдалается от автора, то есть, чем в большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию» [Корман, 2009: 686].

Ближе всех к полюсу автора находятся внесубъектные (или, по другому определению, — «внеличные» [*Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 112–114]) способы выражения авторского сознания. Говорящий в таких случаях грамматически не выявлен и оказывается «лишь голосом», а первичный автор «растворяется в своем создании, как Бог в творении» [Бройтман, 2004б: 314]. Сам термин, эквивалентный «автору-повествователю» у Б. О. Кормана¹², едва ли удачен, в связи с чем он уже был подвергнут справедливой критике [Чернец, Иксанова, *О типологии лирических субъектов*]. Дело в том, что, подчеркивая невыевленность носителя речи, С. Н. Бройтман невольно отказывает в существовании и самому субъекту сознания. Целесообразно использовать как синонимичное

¹² Понятия «автор-повествователь» и «собственно автор», предложенные Б. О. Корманом, не устраивают С. Н. Бройтмана тем, что «первый вводит термин эпики — повествование, второй подталкивает к отождествлению автора и героя» [Бройтман, 2004б: 313].

понятие «субъектно не маркированные конструкции», более соответствующее природе не только художественного, но и любого нефикционального (например, бытового) высказывания: акцентируя грамматическое «отсутствие» субъекта, оно в то же время не отрицает его «скрытого» бытия.

От субъектно не маркированных форм авторского присутствия следует отличать лирическое «я», открытое И. Ф. Анненским [Анненский, 1979: 93–122] и М. Зусман [Susman, 1910] (у Б. О. Кормана ему приблизительно соответствует «собственно автор»). Прежде всего, лирическое «я» имеет «грамматически выраженное лицо и присутствует в тексте как “я” или “мы”, которому принадлежит речь» [Бройтман, 2004б: 314], но предмет его рефлексии — не собственное внутреннее состояние, а «какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление, пейзаж. <...> При непосредственном восприятии стихотворения преимущественное внимание... сосредоточено на том, *что* изображено, о *чем* говорится; вопрос же о том, *кто* говорит, *кто* размышляет, *кто* видит, *кто* изображает, как правило, возникает лишь при анализе» [Корман, 2008: 308; курсив автора. — А. Б.]. Вопреки тому, что лирическое «я» может становиться субъектом-в-себе, то есть самостоятельным образом, и наделяться биографическими чертами первичного автора, оно не строго персонально, поскольку границы его субъективности подвижны. М. Зусман указывает, что данная субъектная форма несводима к какой бы то ни было человеческой индивидуальности — именно такое «я» можно встретить в народных песнях: “Das Ich eines Volkliedes, das Ich eines Minnegesanges besitzt die Allgemeinheit, die das Lied im Munde jedes fühlenden Menschen, wenigstens eines gewissen Alters oder Standes, gleich angemessen erscheinen läßt. Kein Individuum, keine bestimmte Einzelseele...”¹³ [Susman, 1910: 18]. Если М. Зусман понимает лирическое «я»

¹³ «“Я” народной песни, “я” миннезанга обладает такой общностью, благодаря которой песня может быть вложена в уста любого чувствующего человека или, по крайней мере, людей одного возраста и положения. Ни отдельно взятого человека, ни отдельной души...» (перевод наш. — А. Б.).

как обобщенное, надличностное, то И. Ф. Анненский, утверждая, что оно «не личное и не собирательное» [Анненский, 1979: 99], акцентирует в нем межличностное начало. Вслед за ним лирическое «я» понимается нами как интересубъектная структура (предполагающая «равноправие «я» и «ты», а то и приоритет последнего).

Лирический герой, в отличие от рассмотренных выше типов субъектности, располагается ближе к героическому плану, о чем свидетельствует уже само понятие. Согласно С. Н. Бройтману, он «является не только субъектом-в-себе, но и субъектом-для-себя, т. е. ... становится своей собственной темой, а потому отчетливее, чем лирическое “я”, отделяется от первичного автора, но кажется при этом максимально приближенным к автору биографическому» [Бройтман, 2004б: 316]. Именно в нем с наибольшей очевидностью реализуется основополагающий для лирики принцип — «нераздельно-неслиянное» бытие субъектов. При этом еще Ю. Н. Тынянов, в работе которого появился термин, акцентировал единство сознания лирического героя¹⁴. По формулировке Б. О. Кормана, «прежде всего это единство внутреннее, идейно-психологическое: в разных стихотворениях раскрывается единая человеческая личность в ее отношении к миру и к самой себе» [Корман, 2009: 75]. Иными словами, адекватная идентификация лирического героя возможна лишь на материале корпуса стихотворений — цикла, книги стихов или собрания произведений (неслучайно Л. Я. Гинзбург указывает на стабильность его биографических и сюжетных характеристик [Гинзбург, 1997: 144]). Поскольку лирический герой — это прежде всего «образ-личность», и на первый план в нем выходит именно индивидуальное начало, формальным показателем его присутствия в поэтической системе является высокая частотность перволичных форм

¹⁴ См.: «Блок — самая большая лирическая тема Блока. Эта тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом лирическом герое и говорят сейчас. Он был необходим, его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ» [Тынянов, 1977: 118].

единственного числа и косвенных способов высказывания, при которых субъект видит себя со стороны — как «до конца не объективируемого “другого”» [Бройтман, 2004б: 320].

Наконец, ролевой герой хоть и отстоит от авторского полюса дальше других субъектных форм, все же полностью не порывает с ним связи. Уже Б. О. Корман понимает «ролевые» стихотворения как «двусубъектные»: если одно сознание организует основной текст, то другое, более высокое, может проявить себя, например, в заглавии [Корман, 2008: 375]. Однако связь между этими субъектами все же сложнее: С. Н. Бройтманом отмечены случаи, когда «голоса автора и героя становятся нераздельными и неслиянными» (как в «Зеленом шуме» Н. А. Некрасова или «Личинах переживаний» Ф. К. Сологуба). Иными словами, «в ролевых произведениях всегда присутствуют два внутренне связанных субъекта, хотя граница между ними может колебаться от предельного различия до предельной неразличимости. Поэтому в одних случаях героя можно назвать почти, но именно “почти”, отдельным от автора персонажем, а в других — авторской “маской”» [Бройтман, 2004б: 313–314]. Индексом ролевого героя, помимо перволичных форм единственного числа, оказывается резко характерная речевая манера, отличающаяся от литературной нормы [Корман, 2008: 375], — и его опознание обычно не вызывает трудностей.

Из предпринятого обзора видно, что при рассмотрении типов субъектности в лирике учитываются не только их «внутренние» смысловые ресурсы, но и «внешние» лексико-грамматические маркеры. В фундаментальной работе «Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура)» С. Н. Бройтман выделяет прямые (от «я», «мы», от «я» и «мы» в пределах одного текста, без выраженного лица), косвенные (когда субъект речи смотрит на себя со стороны — как на «другого»: «ты», «он», обобщенно-неопределенного субъекта, обозначенного инфинитивом или наречием, как на субститут или состояние, отделенные от носителя), а также синкретические и

диалогические формы высказывания (неместоименные конструкции, синкретические «я» и «ты», ролевое «я», чужое слово, несобственно-прямую речь, голоса, игру точками зрения и курсив) [Бройтман, 1997: 306]. Но даже опора на устойчивые (и поддающиеся количественному измерению) параметры не гарантирует достоверности имманентного анализа: согласно И. А. Каргашину, «без учета целого комплекса... авторских “сигналов” (от имени создателя текста, от эпиграфа к нему — до даты его написания, до обнаруживаемых, “угадываемых” за текстом литературных и даже... биографических параллелей)» «авторский» или «геройный» характер монолога может остаться непроясненным [Каргашин, 2017: 133]. Так, стихотворения, вошедшие в роман В. Сорокина «Норма», вне контекста неизбежно прочитываются как автопсихологические, а с его учетом — как ролевые (даже если говорящий в них грамматически не выявлен). Иными словами, проблема лирического субъекта всегда решается индивидуально — при этом предметом рассмотрения становится не только произведение, но и та «коммуникативная среда», в которую оно включено [Каргашин, 2017: 135].

Верифицировать данные, полученные в ходе сопоставления субъектных сфер, позволяет анализ образного языка лирики. Давно не являясь частью актуального теоретико-литературного аппарата, категория «образ», тем не менее, до сих пор осознается как понятие «без берегов». Еще Б. И. Ярхо в 1930-е гг. отмечает его «расплывчатость» в качестве «*единицы поэтики* (подобно тому, как фигура есть единица стилистики, а стих (колон) — единица фоники)»: разграничивая в образе «словесный объем» (языковой материал) и «внутренний состав» (вызванные этим материалом читательские ассоциации), ученый отдает предпочтение первому, тогда как второй вообще выводится за пределы исследования [Ярхо, 2006: 42, 76; курсив автора. — А. Б.]. Но ту же аморфность, уклоняясь от решения извечной проблемы «формы и содержания», акцентируют и позднейшие ученые — Р. Уэллек и О. Уоррен предлагают выяснять значение термина из

контекста словоупотребления [Уэллек, Уоррен, 1978: 203], а Г. Д. Гачев и вовсе констатирует: «Под образом мы понимаем художественную целостность, будь то метафора или эпопея “Война и мир”»¹⁵ [Гачев, 1972: 3]. Неопределенностью семантических границ «образа» прежде всего и объясняется его несостоятельность как инструмента анализа: будучи потеснен другими, более конкретными (преимущественно структурно-семиотического толка) понятиями, он справедливо оказался на периферии литературоведения.

Не ставя задачей его «реабилитацию», отметим, однако, что ценность данной категории для исторической поэтики опирается, с одной стороны, на ее универсальность (возможность использования по отношению к самому широкому художественному материалу), с другой — на «примирение» в ней композиционного и архитектурного начал (известно, что в эстетический объект *«входит не лингвистическая форма, а ее ценностное значение»* [Бахтин, 1997–2012 (1): 307; курсив автора. — А. Б.]). Так, Н. Л. Лейдерман, резюмируя обзор научных достижений Ю. М. Лотмана, отмечает, что, «обходя категорию “образ”, ученый <...> пытался выводить... смыслы непосредственно из текста, что оборачивалось сужением исследовательского диапазона, а получаемые в итоге такого анализа интерпретационные выводы вызывали немалые сомнения» [Лейдерман, 2010: 37–38]. Вместе с тем уже М. М. Бахтин обосновал, что «осуществление художественного задания в его

¹⁵ Сходно, то есть избегая точных дефиниций, строят определение интересующего нас понятия и авторы словарных статей, см.: «ОБРАЗ художественный — всеобщая категория худож. творчества, специфические для него способ и форма освоения жизни, “язык” ис-ва и вместе с тем — его “высказывание”» [Краткая литературная энциклопедия, 1962–1978 (5): стб. 363; курсив авторов. — А. Б.]; «ОБРАЗ художественный, категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности. О. также называют любое явление, творчески воссозданное в худож. произв. (особенно часто — действующее лицо или лит. героя), напр. О. войны, О. народа, О. Наташи Ростовской в “Войне и мире” Л. Н. Толстого» [Литературный энциклопедический словарь, 1987: 252]. Наиболее точной из имеющихся следует считать, пожалуй, следующую дефиницию: «Образ художественный — одна из основных категорий эстетики и литературоведения, которая характеризует специфические соотношения внехудожественной действительности и искусства, процесса и результата художественного творчества как особой области человеческой жизнедеятельности» [Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий, 2008: 149].

существо... есть процесс последовательного превращения лингвистически и композиционно понятого... целого в архитектурное целое эстетически завершенного события...»¹⁶ [Бахтин, 1997–2012 (1): 305]. Именно это «превращение» и фиксирует понятие «словесный образ», учитывающее специфику литературы как вида искусства и понимаемое в качестве «*типа закономерной связи структуры с семантикой*», или, о чем уже шла речь выше, способа трансформации первичной знаковой системы в вторичную [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2007: 142; курсив авторов. — А. Б.]. Синонимичный ему термин «образный язык», которым мы далее будем пользоваться, более удобен в том смысле, что позволяет «высветить» историческую уникальность определяемого явления¹⁷: доказано, что различающиеся типы образности не возникают одномоментно, а складываются по мере развития поэтики [Веселовский, 2008; Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов, 1994; Бройтман, 1997; Бройтман, 2004а; Бройтман, 2007; Бройтман, 2008].

Эпоха модальности, как известно, ознаменована сосуществованием в одном литературном пространстве целого ряда разностадиальных образных языков — как современных, так и архаических [Бройтман, 2004а: 281–287]. В целях их разграничения и описания следует прибегнуть к понятию «семантический ореол», введенному М. Л. Гаспаровым [Гаспаров, 2012; см. также: Тарановский, 2000: 372–403] применительно к проблеме «метр и смысл» и экстраполированному А. К. Жолковским на открытое им

¹⁶ См. также следующее содержательное высказывание М. М. Бахтина, акцентирующее «онтологический» (а не сугубо языковой, знаковый) статус литературного произведения: «Эстетический объект как содержание художественного видения и его архитекtonика <...> есть совершенно новое бытийное образование, не естественнонаучного, и не психологического, конечно, и не лингвистического порядка: это своеобразное эстетическое бытие, вырастающее на границах произведения путем преодоления его материально-вещной, внеэстетической определенности» [Бахтин, 1997–2012 (1): 305].

¹⁷ Именно в таком значении им пользуется С. Н. Бройтман, не проясняя, впрочем, его содержательного наполнения, см., например, следующее суждение: «Образ у Тютчева и Фета оказывается не единоецельным — он есть несводимое к единому знаменателю отношение *разных (и разностадиальных) образных языков...*» [Бройтман, 2004а: 281; курсив наш. — А. Б.].

«инфинитивное письмо» [Жолковский, 2020: 15–18; см. также: Жолковский, 2005: 444–459, 460–489; Жолковский, 2009: 213–232, 247–262]. Отталкиваясь от тезиса М. М. Бахтина о том, что слово может быть только «чужим», сохраняя следы прежних употреблений [Бахтин, 1997–2012 (3): 8–179; Бахтин, 1997–2012 (6): 6–300], М. Л. Гаспаров приходит к выводу, что стихотворный размер достается поэту вместе с набором относительно устойчивых значений, обеспечивающих «прикрепленность» каждого нового текста к определенной литературной парадигме. Связь метрической организации с тематикой и / или эмоциональным строем мыслится при этом не как органическая («природная»), а как исторически сложившаяся (то есть «подвижная» и изменчивая). В свете сказанного семантический ореол метра выступает одним из механизмов культурной преемственности, аккумулирующих память о поэтических практиках зачастую весьма отдаленного прошлого [Гаспаров, 2012: 5, 12–13].

По аналогии с ним в качестве носителя «памяти» может рассматриваться и семантический ореол образного языка, отражающий, однако, художественное сознание выдвинувшей его эпохи, а значит генетически обусловленный и стабильный в своих смысловых границах [см.: Бройтман, 2004а: 34]. Подобно тому, как семантический ореол метра неоднороден и складывается из ряда взаимосвязанных признаков (отдельная тема, жанр, тематическая или жанровая вариация и т. д.)¹⁸ [Гаспаров, 2012: 34, 115], образный язык реализует, с одной стороны, историческую семантику (возникшую у истоков его развития и в дальнейшем неизменную), и индивидуально-творческие коннотации (варьируемые в разных поэтических системах мотивы, участвующие в его означивании) — с другой. Именно историческая семантика, не только определяющая «словесный объем» образа, но и определяемая им (не вызывает сомнений, что «сложность структуры находится в прямо пропорциональной зависимости от

¹⁸ Разнящиеся совокупности таких признаков М. Л. Гаспаров называет «семантическими окрасками» метра [Гаспаров, 2012: 34, 115].

сложности передаваемой информации» [Лотман, 1998: 22]), как раз и оказывается водоразделом между разностадиальными образными языками — кумуляцией, психологическим параллелизмом, тропом и «простым» нестилевым словом [Бройтман, 2004а: 46–51, 271–274].

Так, общеизвестно, что высказывание в эпоху синкретизма обладает в первую очередь магической и экспрессивной функциями, тогда как эстетически значимым текст становится лишь в той мере, в какой он пригоден для многократного и по возможности точного воспроизведения [Аверинцев, Андреев, Гаспаров, Гринцер, Михайлов, 1994: 9, 13]. Слово здесь, во-первых, неотделимо от предмета речи (потому и употребление его в переносном смысле невозможно), а во-вторых, многозначно и допускает именование никак не связанных, с сегодняшней точки зрения, реалий [Бройтман, 2004а: 32–33]. Методологическим ориентиром в осмыслении названных качеств могут служить лингвистические идеи М. М. Бахтина, согласно которому семантическая структура слова распадается на «тему» («единый смысл, принадлежащий высказыванию как целому») и «значение» (повторимые и тождественные «себе при всех повторениях» компоненты фразы). Если «тема» конкретна и целиком определяется «внесловесными моментами» сообщения, то «значение», напротив, тяготеет к абстракции и представляет собой лишь «технический аппарат осуществления темы» [Бахтин, 2000: 433–434]. Специфику архаического слова М. М. Бахтин как раз и усматривает в том, что «оно все — тема», которая поглощает и «растворяет в себе значение, не давая ему стабилизироваться и хоть сколько-нибудь отвердеть» [Бахтин, 2000: 435; см. также: Бройтман, 2004а: 32–36]. Поэтому и понимание такого — семантически синкретичного (а при целенаправленном использовании приобретающего статус до сих пор не отрефлексированного наукой образного языка) — слова зависит от погруженности адресата в ситуацию высказывания: при других обстоятельствах неизбежным оказывается как размывание референтного

плана сообщения, так и провал коммуникации в целом¹⁹. Немаловажно и то, что в лоне синкретизма вызревает как кумуляция («нанизывание» самостоятельных элементов, объединенных сочинительной связью), так и производный от нее психологический параллелизм (соположение планов природы и человеческой жизни «по признаку действия, движения» [Веселовский, 2008: 125–126]), исторической семантикой которых также оказывается «неразличение» [Бройтман, 2004а: 38–46].

Рождающийся из отрицательного параллелизма троп, призванный, напротив, дифференцировать явления (отсюда выделение прямого и переносного значений в слове), осознается как относительно молодая форма образности²⁰ и рассматривается А. Н. Веселовским в качестве «прозаического акта сознания, расчленившего природу» [Веселовский, 2008: 189]. Древний синкретизм оборачивается здесь либо сходством (как в метафоре), либо смежностью (как в метонимии) — но в любом случае в основе тропа лежит рефлексия, формирующая иную относительно архаической, художественно-понятийную модель мира [Бройтман, 2004а: 46]. «Лиминальными» (на шкале «различение — неразличение») следует считать такие формы образности, как сравнение с нулевой связкой (символ-приложение) и сравнение, выраженное творительным падежом (творительный метаморфозы): отсутствие разделяющей субъект и объект частицы размывает границу между бытийным и компаративным планами, заставляя и тот и другой воспринимать буквально [Потебня, 1914: 3; см. также: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 276]. Сходную семантику обнаруживает и символ, восходящий к одночленному параллелизму и, строго говоря, не являющийся тропом: самоценный и

¹⁹ См. также комментарий современного исследователя: «Причина семантической нерасчлененности слова-символа-реакции заключается в форме существования словесного знака — и устно-речевой традиции; это система, во-первых, чисто “слуховая” (не зрительная, как в формах письменной речи) и, во-вторых, привязанная к диалогу» [Колесов, 2004: 45].

²⁰ С. Н. Бройтман считает рождение тропа одним из симптомов завершения эпохи синкретизма и начала нового — эйдетического — этапа в развитии поэтики [Бройтман, 2004а: 46].

конкретно-чувственный план в нем «способен разворачиваться в бесконечно значимый ряд смыслов», демонстрируя дорефлексивное по своей сути единство жизни [Бройтман, 2004а: 148; курсив автора. — А. Б.]. Наконец, возникающее в поэтике модальности «простое» нестилевое слово противостоит любому «ярко выраженному стилю как... язык самой реальности» [Бочаров, 1974: 28] и имеет не условно-поэтическое, а субстанциональное значение. Перекликаясь в этом с архаической образностью, оно выступает по отношению к ней как «дополнительная противоположность» — альтернативный полюс «исторического развития художественного языка» [Бройтман, 2004а: 272].

Уже этот краткий экскурс в историю поэтики показывает, что параллелизм является одной из наиболее продуктивных форм образа, вызвавшей к жизни его структурно-семантические дериваты — не только троп, но и символ (здесь же назовем и культивируемое поэзией XX в. иероглифическое слово). «Реставрацией» синкретизма, осмысляемого в качестве порождающего принципа неклассической лирики, обусловлен и ее выход в иные сферы искусства, возрождающий (или во всяком случае имитирующий) присущую ему архаическую нерасчлененность. Выскажем предположение, что взаимодействие изначально не дифференцированных словесной, музыкальной, танцевальной, театральной и т. д. составляющих на современном этапе также подчинено параллелистической логике, усложненной, однако, перенесением «признака» — например, мотива или конструктивного решения — из одного «плана» в другой (именно так А. Н. Веселовский объяснял происхождение языковых метафор [Веселовский, 2008: 126]). Тогда исследуемая на актуальном материале интермедийность («симуляция» литературой «художественных форм» «сопредельных» искусств²¹ [Ханзен-Леве, 2016: 37]) — может

²¹ См.: «В синкретической медиасистемах каждая художественная форма ориентирована на то, чтобы симулировать другую художественную форму, подражать ей и смешиваться с ней...» [Ханзен-Леве, 2016: 37].

интерпретироваться как очередной дериват параллелизма — разновидность архаического по своей сути образного языка.

Итак, рассмотрение русской лирики второй половины XX — начала XXI в. с позиций исторической поэтики предполагает выявление как ее генетической близости основанному на синкретизме архаическому (пред)искусству, так и взаимного типологического родства изучаемых поэтических систем. Подобный подход базируется на представлении о существовании единого структурно-семантического инварианта — модели мира, реконструируемой на уровне изоморфных друг другу субъектной сферы и образного языка лирики. Тогда как определяющие миромодель формы субъектности и историческая семантика образа предзаданы, а значит устойчивы, их конкретная реализация неизбежно вариативна, чем и обусловлена индивидуально-авторская картина мира (ее изменчивостью, с нашей точки зрения, мотивирована эволюция литературы на ограниченном временном отрезке). Подробной характеристике восходящих к архаике типов субъектных отношений (вырастающих из слабой разграниченности категорий «я» и «другого») и образных языков поэзии последних десятилетий (семантического синкретизма, кумуляции, параллелизма и его дериватов) как раз и посвящено настоящее исследование.

ГЛАВА 2.

ФОРМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ «Я» И «ДРУГОГО» В РУССКОЙ ЛИРИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI в.

§ 1. «Я» как «другой» в субъектной структуре текста: взгляд на себя со стороны

Тезис М. М. Бахтина о том, что «эстетическое событие» совершается «лишь при двух участниках» [Бахтин, 1997–2012 (1): 102], а «симпатически сопереживаемая жизнь оформляется не в категории я, а в категории *другого*» [Бахтин, 1997–2012 (1): 155; курсив автора. — А. Б.], применительно к лирике, кажется, до сих пор не вполне осознан (представление о ее монологическом характере общеизвестно и закреплено вузовскими учебниками [Хализев, 2013: 309]). Однако именно в этом роде литературы отношения субъектов — автора и героя — отличаются особенной сложностью: дистанция между ними не просто исторически изменчива, но и нестабильна даже в границах одной художественной системы [Бройтман, 2004б: 320]. Если принять за точку отсчета диалогическую природу лирики, то категория субъективности, которой оперируют исследователи, должна быть подвергнута ревизии: ее «уже нельзя... определять через понятие внутреннего» [Бройтман, 2004а: 257]. Закономерным в свете сказанного выглядит и функционирование в поэтике модальности такого типа речеведения, при котором говорящий смотрит на себя со стороны (как на «ты», «он», неопределенного субъекта, выраженного инфинитивом, состояние или субститут, отделенные от носителя, и т. д.) [Бройтман, 1997: 85–86]. Указывая на затрудненность самоидентификации (а нередко — и на тотальное несовпадение протагониста с самим собой), данная субъектная форма во многом определяет «язык переживания» в лирике второй половины

XX – начала XXI в. Поэтические формулы, подобные «прозрениям» И. Анненского («А где-то там мнутя средь огня / Такие ж я, без счета и названья...») [Анненский, 1999: 187; курсив автора. — А. Б.] или В. Ходасевича («Я, я, я. Что за дикое слово! / Неужели вон тот — это я?») [Ходасевич, 1999: 230]), произносятся здесь без аффектации и воспринимаются как естественный и очевидный жизненный факт: «Читаю умный свой дневник / Военный и передвоенный. / Там нет меня. Там мой двойник, / Восторженный и вдохновенный» (Д. Самойлов) [Самойлов, 2010: 195].

Стремление субъекта «настигнуть» свое «я» в изменчивом и непредсказуемом жизненном потоке требует, таким образом, не только психоэмоционального усилия, но и специфической «оптики» — взгляда на себя как на «другого» [Бахтин, 1997–2012 (1): 97]. Если «самопредставление» человека «сконструировано и не соответствует никакому действительному восприятию» [Бахтин, 1997–2012 (1): 116], то единственной возможностью обрести достоверное знание о себе-подлинном становится самообъективация, предполагающая позицию вневходимости относительно любого момента биографии [Бахтин, 1997–2012 (1): 96]. В лирике интересующего нас периода самоотчуждение «я», то есть расщепление его на две внутренне связанных ипостаси, тяготеющие к разным полюсам субъектной структуры — автору и герою, характерно для целого ряда поэтов (И. Бродского, Л. Лосева, А. Кушнера, Б. Кенжеева — список можно продолжать²²), чьи эстетические

²² Среди перечисленных авторов наиболее исследованным в интересующем нас ракурсе является И. Бродский. Согласно В. П. Полухиной, его «автопортрету» свойственны следующие особенности: характеристики, порожденные ироническим отношением к самому себе (в том числе снижающие) [Полухина, 2009: 34–35]; анонимность, возникающая в силу фрагментарности представления в тексте (рука, лоб, тело, мысль, череп и т. д.) [Полухина, 2009: 47]; ассоциирование «я» с мифологическими или культурными персонажами (Тезеем, Одиссеем, Энеем, Гоголем, Данте и т. д.) [Полухина, 2009: 33]; его генерализация, то есть «растворение в анонимном человеке» [Полухина, 2009: 62]. О субъектной структуре лирики Бродского см. работы С. Н. Бройтмана [Бройтман, 2008: 390–394], В. Куллэ [Куллэ, 1998: 136–142] и Н. Г. Медведевой [Медведева, 2006: 335–361]; о лирических субъектах Л. Лосева и Б. Кенжеева — статью Т. Г. Кучиной [Кучина, 2011] и нашу монографию [Бокарев, 2016б: 72–80].

установки, впрочем, заметно разнятся. В настоящем параграфе речь пойдет как об имевших в советской литературе относительно благополучную судьбу А. Тарковском и О. Чухонцеве, так и о представителях поэтического андеграунда С. Гандлевском и А. Цветкове. Появление субъектных форм, свидетельствующих о «раздробленности» личности, отличается в их стихах особенной регулярностью, а рефлексия над ее предпосылками — высокой степенью интенсивности. Рассмотрение системы взаимоотношений «я» — «другой» в поэзии названных авторов далее и будет нашей главной задачей.

В специальной литературе с героем Арсения Тарковского²³ связано представление о поэте-теурге, чей статус «универсального медиатора» [Левкиевская, 2004: 341] между прошлым настоящим и будущим позволяет ему занять позицию «посредине мира» [Тарковский, 1991–1993 (1): 172] и стать соратником «своего народа по созданию словаря национального языка» [Левкиевская, 2004: 342]. Сближаясь, благодаря словотворчеству (и творению словом), с множеством культурных, главным образом библейских, персонажей, сам он, однако, лишен абсолютной власти — «распоряжающийся временем и пространством, поэт не волен распоряжаться самим собой» [Чупринин, 1983: 77]. Ученые отмечают полиипостасность героя, вызванную принципиальной открытостью чужому сознанию (домашний сверчок [Тарковский, 1991–1993 (1): 59–60], воин, убитый в сражении на Каяле [Тарковский, 1991–1993 (1): 61–62], переводчик-востоковед [Тарковский, 1991–1993 (1): 92–93], беженец [Тарковский, 1991–1993 (1): 105] и т. д. [Фетисова, 2016: 281]), а также его способность «претерпевать бесконечные метаморфозы» [Резниченко, 2014: 30]. В череде этих «превращений» (и в устойчивом напряженном контакте с «другим») как раз и оформляется авторская субъективность, а сюжет самоидентификации и становления личности в поэзии А. Тарковского можно считать центральным.

²³ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «“Я” как “другой” в субъектной структуре лирики Арсения Тарковского» [Бокарев, 2021б].

Так, начиная уже с ранних стихотворений ситуация растождествления субъекта с самим собой (как правило, в прошлом) приобретает характер инвариантной — дистанция между разновременными воплощениями «я» фиксируется последовательно и разнообразно. При этом герой нередко увиден со стороны, поэтому специфика его грамматического представления в тексте определяется местоимениями не только первого, но и второго и третьего лица. Вот лишь несколько наиболее репрезентативных примеров:

- «Под сердцем травы тяжелеют росинки, / Ребенок идет босиком по тропинке, / Несет землянику в открытой корзинке, / А я на него из окошка смотрю, / Как будто в корзинке несет он зарю» («Под сердцем травы тяжелеют росинки...») [Тарковский, 1991–1993 (1): 34];

- «Вот почему, когда мы умираем, / Оказывается, что ни полслова / Не написали о себе самих, / И то, что прежде нам казалось нами, / Идет по кругу / Спокойно, отчужденно, вне сравнений / И нас уже в себе не заключает» («Дерево Жанны») [Тарковский, 1991–1993 (1): 79];

- «Как дерево с подмытого обрыва, / Разбрызгивая землю над собой, / Обрушивается корнями вверх, / И быстрина перебирает ветви, / Так мой двойник по быстрине иной / Из будущего в прошлое уходит. <...> Уходишь, Лазарь? Что же, уходи!» («Как дерево с подмытого обрыва...», цикл «После войны») [Тарковский, 1991–1993 (1): 141].

Перечень подобных контекстов можно было бы с легкостью продолжить, однако и приведенных цитат достаточно, чтобы обнаружить принцип, организующий субъектную сферу стихотворений. Если связь между «я»-в-прошлом и «я»-в-настоящем истончена (отсюда тема двойничества в одном из фрагментов), то любая попытка познать себя «изнутри» (и закрепить полученное знание словесно²⁴) заведомо обречена на

²⁴ Ср. реализацию данного мотива в других стихотворениях Тарковского: «Я долго добивался, / Чтoб из стихов своих / Я сам не порывался / Уйти, как лишний стих» [Тарковский, 1991–1993 (1): 75]; «Стихи попадают в печать, / И в точках, расставленных с толком, / Себя невозможно признать / Бессонниц моих кривотолкам» [Тарковский, 1991–1993 (1): 323].

неудачу. Сравнение человека с падающим деревом и метафоры кругового движения («...идет по кругу...», «...из будущего в прошлое уходит...») удостоверяют неукорененность героя в бытии, заставляющую мысленно вновь и вновь возвращаться к детству — «нулевому километру» жизни, где исходной гармонии ничто не омрачало. Поэтому мальчик, за которым наблюдает из окна лирический субъект, скорее очередной «двойник», нежели полноценный «другой», а заря в его корзинке, пусть и иллюзорная, интерпретируется как символ начала начал, истока существования. Детство вообще предстает у Тарковского как идеальный жизненный модус²⁵, однако исключительность этого времени объясняется не столько любовью близких или обаянием дорогого сердцу предреволюционного быта, сколько ощущением причастности мирозданию, недоступным взрослому. Названным чувством и обусловлен, согласно Тарковскому, истинный облик человека, поэтому на пристальное взглядывание в себя-в-прошлом направлены максимальные усилия.

Характерной попыткой «навести на резкость» является стихотворение «Река Сугакля уходит в камыш...», герой которого — инкарнация «я» в детстве — также увиден со стороны и помещен в особое, сродни эдемическому, пространство. Координаты последнего, как это часто бывает у Тарковского, прирастают символическими, хотя и вполне очевидными смыслами: река с плывущим по ней «корабликом» указывает на неистраченный (и кажущийся неисчерпаемым) запас времени, золотой песок под ногами ребенка — на переживаемое им счастье. Сходную семантику развивают и другие детали: яблоко, по мнению С. А. Манскова, сигнализирует о целостности мира, а стрекоза, типологически родственная бабочке [Таковский, 1991–1993 (1): 31], осмысляется как знак инобытия, «носитель» и «переносчик» божественного слова [Мансков, 2001: 64] (ср.:

²⁵ Тема детства отрефлексирана Тарковским как в стихах, так и в мемуарной прозе: см., например, цикл рассказов «Константинополь» [Таковский, 1991–1993 (2): 141–178]. Интерпретации мотива детства в книге стихотворений «Зимний день» посвящена статья О. Ю. Казмирчук [Казмирчук, 2006].

«Знал, что в каждой фасетке огромного ока, / В каждой радуге яркострекочущих крыл / Обитает горящее слово пророка, / И Адамову тайну я чудом открыл» [Тарковский, 1991–1993 (1): 65]). Не менее существенно, что перечисленные предметы, которые исследователь называет «бытийными» [Мансков, 2001: 64], локализованы в руках героя: обладание ими приобщает его природе и наделяет творческой властью (см., например, стихотворение «Загадка с разгадкой», где субъект сближается с кузнечиком, культурным «близнецом» упомянутой выше стрекозы²⁶ [Тарковский, 1991–1993 (1): 183–184]). Однако обрисованный порядок вещей, казавшийся незыблемым («И все навсегда остается таким...» [Тарковский, 1991–1993 (1): 31]) внезапно и без видимых причин отменяется — и именно в этой временной точке начинается самоотчуждение героя. Момент перехода от одного состояния мира (и восприятия себя в нем) к другому в лирике Тарковского неоднократно тематизируется, становясь сюжетной основой многих стихотворений и обогащаясь дополнительными подробностями.

Наибольший интерес в подобных текстах представляет как раз их сюжетное решение: если руки рассматривать в качестве «экрана», на который «выводятся» «бытийные предметы», то «уход» их из рук героя должен расцениваться не иначе как утрата творческой способности и обрыв контакта с мирозданием [Мансков, 2001: 67]. Признания субъекта в жизненном дискомфорте или ограниченности поэтического дара неизменно сопровождаются упоминанием опустевших, а то и искалеченных рук: «Я руки свои отморозил / На холоде зимнем твоём, / Я душу свою молодую / Убил непосильным трудом»²⁷ [Тарковский, 1991–1993 (2): 46]; «Больше

²⁶ Другим ее «близнецом» можно считать домового сверчка, с которым также отождествляет себя лирический субъект, ср.: «Если правду сказать, я по крови — домашний сверчок, / Заповедную песню пою над печною золой, / И один для меня приготовит крутой кипяток, / А другой для меня приготовит шесток золотой» [Тарковский, 1991–1993 (1): 59]. Образы стрекозы, кузнечика и сверчка восходят в русской поэтической традиции к мифологеме цикады [Оришака, 2010а; Оришака, 2010б].

²⁷ Приведенное стихотворение также завершается утратой важного для протагониста предмета: «Во сне мне явился ребенок, / Обиженный мальчик пришел, / Игрушка из тонких рученок / Упала на крашенный пол» [Тарковский, 1991–1993 (2): 46].

сферы подвижной в руке не держу / И ни слова без слова я вам не скажу» [Тарковский, 1991–1993 (1): 74]. Вернуть же активно-творческое отношение к жизни, то есть «совпасть» с собой-подлинным хотя бы временно, можно лишь в результате случайного «прозрения» (как в стихотворении «У лесника», где приметы чужого быта стимулируют возникновение «таинственного мира соответствий»: «И кружка, и стол, и скамья / Такие же точно, как в детстве» [Тарковский, 1991–1993 (1): 187]) или благодаря целенаправленной работе над собой (как в стихотворении «Кузнец», где процесс формирования человека уподоблен ручному (что немаловажно!) труду мастера: «Сам на себе я самого себя / Самим собой ковал — и горн гашу, / А все-таки работой недоволен...» [Тарковский, 1991–1993 (1): 281]). Наиболее регулярно становление героя идет последним путем и осуществляется как «самотрансценденция»²⁸, когда «фактическое присутствие “я” в мире» нацелено на «актуализацию им своей *виртуальной* личности», понимаемой в качестве «экзистенциального предела... индивидуальности» [Тюпа, 1998: 123; курсив автора. — А. Б.]. Выход за собственные границы в данной системе координат рассматривается двояко: как обретение протагонистом беспристрастного взгляда на себя и как преобразование, позволяющее стать своей «лучшей версией».

В стихотворении с программным заглавием «Стань самим собой» говорится о необходимости выбрать «угол зрения», без которого объективное представление о себе невозможно. Подобно Гамлету, мечтающему о предназначении Моисея, человек обречен «играть в прятки <...> с судьбой» до тех пор, пока нужный ракурс не будет найден — но и уготованную роль придется выбрать из «миллиона вероятий» [Тарковский,

Разрабатывающий похожий сюжет рассказ «Обмороженные руки» включен в прозаический цикл «Константинополь» [Тарковский, 1991–1993 (2): 141–178].

²⁸ Согласно В. И. Тюпе, «самоактуализация как самотрансценденция» — особенность неотрадиционализма, которому принадлежит и творчество Тарковского [Тюпа, 1998: 123]. Субъект здесь «не формирует себя, подгоняя под ролевой эталон, но и не расплескивает <...> в свободном самоизвержении»: «чтобы обрести свое неслучайное “я”», «“душа обязана трудиться” (Заболоцкий)», однако «успех в такого рода исканиях далеко не гарантирован» [Тюпа, 1998: 124].

1991–1993 (1): 69]. Ракурс этот должен быть соотнесен с позицией наблюдателя, видящего себя, во-первых, как «другого» («...В одно смешались явь и сны, / Увидишь мир со стороны» [Тарковский, 1991–1993 (1): 69]), а во-вторых, в ряду «других» — условием самоидентификации является соотнесенность с чужим сознанием (отсюда интерес автора к литературному «портретированию»: в поле зрения субъекта попадают исторические лица, с которыми он себя идентифицирует, — В. Ван Гог, Комитас, О. Мандельштам, А. Пушкин, А. Секки, Г. Сковорода и др.²⁹). В «Стань самим собой» в качестве такового выступает абстрактный «гений», «пророк», чей творческий путь в итоге отвергается как не соответствующий сущности героя. Склонность к умалению «я» (которой у Тарковского сопутствует противоположный посыл — к его укрупнению)³⁰ в данном случае ориентирует протагониста на совершенно иной опыт — не «гениальности», а преодоления ограниченности и слабости: «Найдешь и у пророка слово, / Но слово лучше у него, / И ярче краска у слепца, / Когда отыскан угол зренья / И ты при вспышке озаренья / Собой угадан до конца» [Тарковский, 1991–1993 (1): 70]. Таким образом, не сверхчеловеческие способности или божественное покровительство, а истинное знание о себе и готовность меняться являются залогом успеха в любом начинании — в том числе и в поэзии.

Желание «пробиться» к подлинному «я» заставляет героя не только вглядываться в прошлое и усиленно трудиться над собой («вывернуться наизнанку» [Тарковский, 1991–1993 (1): 69] — самое малое, что он может сделать), но и прислушиваться к «запросам» души и тела, обнаруживающих

²⁹ Принцип, в соответствии с которым отбираются персоналии, удачно сформулировали Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий: «...право на бессмертие, растворенное в культурном универсуме, достигается... только ценой трагедии, только ценой горения <...>. Недаром творцы, которых Тарковский выбирает себе в “собеседники”, знамениты именно своими трагическими судьбами» [Лейдерман, Липовецкий, 2010: 304].

³⁰ Подробнее об этом см. в нашей статье «С. Гандлевский и А. Тарковский: автометаописательные мотивы лирики» [Бокарев, 2013: 118] и монографии «Поэтика литературной группы “Московское время” в контексте русской лирики 1970–1980-х годов» [Бокарев, 2016б: 44–47].

разобщенность. Уже отмечалось, что «деление человеческой природы на внешнюю, тленную, и внутреннюю, бессмертную, части — общее место поэзии Тарковского» [Левкиевская, 2004: 342]. Если душа, в соответствии с традиционными представлениями, отвечает за эмоции и творческое начало в человеке («И как ребенок “мама” говорит, / И мечется, и требует покрова, / Так и душа в мешок своих обид / Швыряет, как плотву, живое слово: / За жабры — хватать! и рифмами двоит» [Тарковский: 1991–1993 (1): 192]), то тело всего лишь ее «тюрьма» [Тарковский, 1991–1993 (1): 221], истерзанный «подневольный раб» [Тарковский, 1991–1993 (1): 319], жаждущий жизни вопреки нестерпимой тяжести существования («...И тело хочет жить, и разве это — я?» [Тарковский, 1991–1993 (1): 319] — вот характерный вопрос, которым задается лирический субъект). Из последней цитаты видно, что тело тяготит душу: в стихотворении «Только грядущее» оно уподобляется номеру гостиницы с минимальными удобствами, полюбить который нельзя, но привыкнуть к которому необходимо³¹ [Тарковский, 1991–1993 (1): 61]. Душе, согласно поэту, «грешно без тела», поскольку их единение является залогом стиходвижения, а изолированность ведет к творческой немоте и обесмысливает любое усилие: «Ни помысла, ни дела, / Ни замысла, ни строчки» [Тарковский, 1991–1993 (1): 221]. «Стать самим собой» означает не просто увидеть себя как «другого», но и, руководствуясь обретенным знанием, собрать свою личность воедино — таков рецепт самоопределения и еще одна регулярно повторяющаяся ситуация в лирике Тарковского.

Неслучайно отделение субститутов в субъектной структуре текста характерно для произведений, описывающих кризисные состояния [Левкиевская, 2004: 343], а их сюжеты предполагают два варианта развития: окончательное «рассеяние» «я», равносильное смерти («...И уже, наконец, над собою стою, / Отделяю постылую душу мою...» [Тарковский, 1991–1993 (1): 73]), и его «оцельнение», понимаемое как внутреннее перерождение

³¹ См. вариацию этого мотива в стихотворении «Эвридика»: «У человека тело / Одно, как одиночка. / Душе осточертела / Сплошная оболочка / С ушами и глазами / Величиной в пятак / И кожей — шрам на шраме, / Надетой на костяк» [Тарковский, 1991–1993 (1): 221].

субъекта (в «Полевом госпитале») возвращение души в тело после тяжелого ранения оборачивается поэтической инициацией — герой получает в распоряжение «словарь царя Давида» [Тарковский, 1991–1993 (1): 130–131]). Такая «вариативность» свидетельствует о незавершенности происходящей с героем метаморфозы: становление человека в лирике Тарковского не имеет временных рамок, ведь жить, по выражению М. М. Бахтина, значит «ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью» [Бахтин, 1997–2012 (1): 95]. Идеализация детства как момента абсолютной самоидентичности и напряжения творческих сил; ощущение несовпадения с собой-подлинным, приобретенное по мере взросления; иссякание теургических способностей и целенаправленное подавление внутренних конфликтов, препятствующих самоопределению, — вот характерные черты протагониста на протяжении более чем пятидесяти лет работы автора в литературе.

Сходная модель субъектной сферы востребована и представителями младших поэтических поколений. В стихотворениях Олега Чухонцева³² на передний план выдвигается образ «частного человека советской эпохи», не чуждого, однако, «высокому миру философских страстей» [Кенжеев, 1996]. Замечено, что «внимательный к любой подробности бытия», поэт «стремится... закрепить в стихе совокупный опыт сограждан», когда «индивидуальные различия сходят на нет перед родовым сходством, и решающую роль» начинает играть «равенство всех людей перед лицом мирового закона» [Чупринин, 1983: 261]. Приведенное и целый ряд подобных суждений [см. также: Бак, 2015: 533–534; Роднянская, 2000; Роднянская, 2006 (2): 149; Скворцов, 2011: 239–240] подчеркивают интерсубъектный характер поэзии О. Чухонцева — сближение кругозоров «я» и «другого», нимало не «поглощающее» личностного начала протагониста. При этом их солидарность не становится синонимом

³² В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «“Я” как “другой” в субъектной структуре лирики О. Чухонцева и С. Гандлевского» [Бокарев, «Я» как «другой» в субъектной структуре лирики...].

бесконфликтности, поскольку воспринимается не как заданная, но как «мерцающая» и лишь время от времени обретаемая гармония с миром. Подобно Тарковскому (и, возможно, не без его влияния³³), Чухонцев разворачивает в стихах сюжет идентификации с «другим», понимаемым то как ипостась «я», то как чужое, но всегда ценностно близкое автору сознание. Динамика этого сюжета — в последовательной смене тех областей опыта, которыми обусловлен контакт двух субъектов и ознаменован каждый новый этап в творчестве поэта.

В ранних произведениях, посвященных «старопосадскому укладу» [Чухонцев, 2019: 355] и детским впечатлениям героя, дистанция между «я» и «другим» почти незаметна: в фокусе внимания — коллективные представления и эмоции, вызванные к жизни элементарными повседневными нуждами (будь то рубка капусты или засол огурцов, как в цикле стихотворений «Георгики»). Вопреки тому, что протагонист нередко увиден со стороны — как «ты» или неопределенное лицо, представленное инфинитивными конструкциями, он внутренне непротиворечив и открыт чужой субъективности: названные формы высказывания имеют отчетливо выраженную межличностную природу. Закономерно, что и умонастроения героя ограничиваются кругозором рядового провинциального жителя, чьи потребности минимальны, а судьба тесно, почти интимно, связана с его «деревянным отечеством» [Чухонцев, 2019: 63]. Когда единственным условием благополучия объявляется исправная кровля («Стой-постой, да слушай стужу из окон, / да поленья знай подбрасывай в огонь; / ну а окна запотеют от тепла — / слава Богу! Лишь бы крыша не текла!» [Чухонцев, 2019: 63]), изображаемый поэтом быт буквально обречен на счастье. Даже трагедия «приглушается» здесь инерцией повседневности: в смерти «все до

³³ Тема «Тарковский и Чухонцев» до сих пор не становилась предметом литературоведческого анализа. Отметим, помимо факта личного знакомства, что имя старшего поэта в лирике Чухонцева упоминается дважды — оба раза в дружески-комплиментарном ключе (см. стихотворения «Под тутовым деревом в горном саду...» и «Маршак угощал меня чаем с печеньем...»).

слез знакомо» и не предполагает экзистенциальных открытий — «скорбный марш» всегда «один и тот же / среди свадеб, войн и перемен» [Чухонцев, 2019: 60]. По точному наблюдению В. И. Козлова и О. С. Мирошниченко, Чухонцев создает идиллический, то есть упорядоченный и предсказуемый мир, «пронизанный коллективными ритуалами и ценностями». В этом мире практически «нет места индивидуальному», поэтому и «лирический субъект... не выделяется из общей картины», не противопоставляет себя окружающим [Козлов, Мирошниченко, 2015: 93]. Однако «ценностное совпадение» с реальностью» [Козлов, Мирошниченко, 2015: 93] довольно быстро уступает место болевому контакту с ней — драматизм и разлад, определяющие эмоциональный тон большинства зрелых стихотворений, воспринимаются в качестве «визитной карточки» Чухонцева [Чупринин, 1983: 266; см. также: Лейдерман, Липовецкий, 2010: 327–328; Козлов, 2008; Скворцов, 2011: 78–82].

На уровне субъектной структуры лирики эта перемена оказалась чревата утратой «другого» и сосредоточенностью на себе, обернувшейся личностным кризисом. Обращает на себя внимание психоэмоциональная «распыленность» героя — многие стихотворения организованы отделением состояний или субститутов, призванных компенсировать отсутствие «собеседника» (хотя бы и подразумеваемого). Так, в «Что там? Босой и сонный, выберусь из постели...» к диалогу приглашается «боль», обнаруживающая вневременной характер и вызванная не столько частными, сколько общественно-историческими причинами («...и на равнине русской так же темна дорога, / как от стены Китайской и до стены Берлинской» [Чухонцев, 2019: 85]). Вопросы, которыми задается субъект, выдают его растерянность и ощущение заброшенности, «отпадение» от прошлого, но и осторожную надежду на будущее: «Вот я опять вернулся, а ничего не понял. / Боль моя, неужели я ничего не значу, / а как последний олух все позабыл, что помнил, / то ли смеюсь от горя, то ли от счастья плачу?» [Чухонцев, 2019: 85]. Важность приобретает сквозной у Чухонцева образ кричащего петуха,

появляющийся в финале и выступающий в функции «донновско-хемингуэевского колокола» [Козлов, 2008]: переживаемое героем одиночество не отменяет одинакового для всех незавидного удела³⁴ (ср.: «...все равно! ведь повязаны все мы / и по чести воздастся и нам, / ибо вот они, общие стены: / стукнешь здесь, а аукнется там!» [Чухонцев, 2019: 285]). Подобные настроения внушают протагонисту чувство собственной нереализованности, побуждая к ревизии прошлого и подведению промежуточных жизненных итогов. Сопутствует этому предельная в стихах Чухонцева самоотстраненность, когда субъект не просто видит себя как «другого», но буквально становится им — враждебным и не знающим снисхождения.

Вынесенный в заглавие стихотворения “Superego” термин психоанализа означает, как известно, систему моральных установок и идеалов человека. Однако понятие, предполагающее и метафорическое словоупотребление, может интерпретироваться как «внутренний голос», «цензор» или «судья» [Лейбин, 2010: 607]. Последнее, переносное, значение как раз и актуализировано Чухонцевым: выделившись из структуры личности, “superego” становится двойником «я», и именно с ним нужно соотносить центральный образ произведения — явившегося «из безвременья» паука, который аттестуется героем как «гад», «ужас крови», «убивец» и является воплощением самых больших его страхов [Чухонцев, 2019: 192]. Интерпретационно значимы рассуждения субъекта, следящего за движениями ночного «гостя» и ожидающего развязки: «Я не смерти боялся, но больше всего — / бесконечности небытия своего. / Я не к жизни тянулся, но всем существом / я хотел утвердиться в бессмертье своем. / Но

³⁴ Мотив «отчужденности людей друг от друга в рамках современной цивилизации и в то же время их связанности общим тягостным положением» отмечен А. Э. Скворцовым [Скворцов, 2011: 79–80]. См. также позднее стихотворение «А березова кукушечка зимой не кукуват», где названный мотив выражен не менее отчетливо: «Участь! вот она — бок о бок жить и состояться тут. / Нас потом поодиночке всех в березнячок свезут, / и кукушка прокукует и в глухой умолкнет час... / Мати Божия, Заступнице, в скорбех помилуй нас» [Чухонцев, 2019: 423].

мучительно мучимый смертной тоской, / я не мог шевельнуть ни рукой, ни ногой» [Чухонцев, 2019: 192]. Из цитаты видно, что пугает протагониста не прекращение физической жизни, а невозможность «утвердиться в бессмертье», которое, по понятным причинам, возможно лишь в чужом сознании. Боязнь героя сводится к тому, что, очутившись на грани «временного сдвига» (аналога дантовой «середины жизни»³⁵), он не смог обеспечить себе посмертную память — и тем самым избежать «бесконечности небытия».

Таким образом, в стихотворении Чухонцева разворачивается настоящий самосуд — и для того, чтобы он был объективен, автору нужен «другой», способный взять на себя обязанности «прокурора» и «судьи». И хотя «приговор» не озвучивается, логика сюжета — балладного по своей сути — исключает благополучные варианты: «Я отпрянул — хоть некуда! — и в тот же миг / он неслышно ко мне прикоснулся — и крик / омерзенья потряс меня, словно разряд. / И ударило где-то три раза подряд. / Я очнулся — и долго в холодном поту / с колотящимся сердцем смотрел в темноту...» [Чухонцев, 2019: 193]. Вопреки тому, что принять нелицеприятную правду о себе в “Superego” не хватает мужества³⁶ («...мое тело — безвольное — не было мной / и душа — малодушная — мне не причастна» [Чухонцев, 2019: 194]), «урок взросления» героем все-таки усвоен: одиночество осознано как единственная доступная ему «участь», а «тщета» — как естественное состояние человека и мира³⁷. Именно ощущение

³⁵ Ср. реализацию этого мотива в стихотворении «...и дверь впотьмах привычную толкнул...», рассказывающего о «мистической» встрече героя с умершими родственниками (при этом отец берет на себя функцию, которую у Данте выполняет Вергилий): «И прожитому я подвел черту, / жизнь разделив на эту и на ту, / и полужизни опыт подытожил...» [Чухонцев, 2019: 157].

³⁶ В стихотворении с программным заглавием «Двойник» сложность, а то и неадекватность самоидентификации становится центральной темой: «Как непосильно быть самим собой. / И он, и я — мы в сущности в подполье, / но ведь нельзя же лепестками внутрь / цвести — или плоды носить в бутоне! / Как непосильно жить. Мы двойники / убийц и жертв. Но мы живем. Кого же / в тени платана тень маньяка ждет / и шевелит знакомыми усами?» [Чухонцев, 2019: 291].

³⁷ Слова «участь» и «тщета» — одни из самых устойчивых и семантически нагруженных в тезаурусе Чухонцева — «могут означать не только бессмысленность мелких, обыденных

родства со всем отверженным и обреченным оказывается условием возвращения в поэзию Чухонцева реального «другого» — не «коллективного» субъекта с его универсальным опытом, но отторгнутого жизнью юродивого, такого же «аутсайдера», как и сам герой. Меняется и субъектная организация стихотворений: говорящий не просто видит себя со стороны, но «прозревает» «другого» в себе, воспринимая собственную биографию сквозь призму чужой, но внутренне соприродной жизни.

По мнению Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, в центре внимания автора «оказываются *“отщепенцы”*, *изгои, персонажи, сознательно или невольно выпавшие из своего времени*: “диссиденты” Курбский и Чаадаев, “питух и байбак” Дельвиг, “охальник” Барков, “безумцы” Батюшков и Апухтин» [Лейдерман, Липовецкий, 2010: 329; курсив авторов. — А. Б.]. К этому перечню необходимо добавить легендарных, а также вымышленных (не воспринимающихся как исторические личности) героев: богатыря Илью, просидевшего сиднем тридцать три года [Чухонцев, 2019: 59], лентяя Емелю, отказавшегося, вопреки сказочному сюжету, от претензий на власть [Чухонцев, 2019: 61–62], городских дураков Семена Усуда и Кыё-Кыё, нарушающих спокойствие обывателей своим эксцентричным поведением³⁸ [Чухонцев, 2019: 177–178, 420–422]. Неоднократно отмечалось, что в стихах Чухонцева такие персонажи «накладываются» на самого поэта [Фаликов, 2004], а их автобиографическая природа не вызывает сомнений [Скворцов, 2017: 202]. В критике и литературоведении последних лет подобные тексты достаточно хорошо исследованы [см.: Козлов, Мирошниченко, 2015: 98–102; Рябцева, Тропкина, 2018; Скворцов, 2011: 108–114, 124–130; Скворцов, 2012; Скворцов, 2017]; мы же, не останавливаясь на общеизвестном, рассмотрим эволюцию субъектной сферы в них.

действий, но и относительную ценность даже самых серьезных человеческих деяний» [Скворцов, 2011: 65–66].

³⁸ Здесь и далее имеются в виду следующие стихотворения: «Повествование о Курбском», «Чаадаев на Басманной», «Дельвиг», «Барков», «Батюшков», «Говорил, заговаривался, говорил...», «Илья», «На камешке, у бережка...», «Семен Усуд», «— Кыё! Кыё!».

Раннее стихотворение «Илья» представляет собой редкий у поэта и, на первый взгляд, классический по исполнению образец ролевой лирики, когда право голоса отдается персонажу, а автор устраняется, проявляя себя лишь в заглавии. Однако и тематический диапазон высказывания, и внутренний мир говорящего позволяют сделать вывод о близости его образа мыслей авторской интенции. Фраза «А покамест ни седла, ни коня — / только песни про запас у меня» [Чухонцев, 2019: 59] заставляет видеть в Илье человека, не чуждого искусству, чье отношение к родине созвучно размышлениям лирического героя (ср.: «Черный бор. Волчья степь. Воля вольная. / Ой ты, родина моя! Ой ты, боль моя! / Вот гляжу я с покаянной улыбкою: / не покажутся ль калики за калиткою?» [Чухонцев, 2019: 59] — «Мы срослись. Как река к берегам / примерзает гусиною кожей, / так земля примерзает к ногам / и душа — к пустырям бездорожий» [Чухонцев, 2019: 96]). В автопсихологическом же стихотворении «Дельви́г» близость автора и персонажа ложится в основу сюжета: когда судьба поэта-классика проецируется на жизнь его младшего коллеги, они воспринимаются не иначе как «двойники», а «выхваченные» крупным планом детали — колпак и трубка — как символы культурной преемственности [Чухонцев, 2019: 78]. Но если в названных текстах «я» и «другой» все же разделены, то в большинстве последующих стихотворений (лучших у Чухонцева!) их связь приобретает характер субъектного синкретизма, пусть и не всегда очевидного.

Так, и в «Повествовании о Курбском», и в «Баркове» ключевым приемом становится размывание границ речи персонажа и лирического повествователя. В то время как реплика опального князя «Аз воздам!» [Чухонцев, 2019: 188], обращенная к Иоанну Грозному, отмечена тире в начале строки, дальнейшие инвективы, также высказанные от первого лица («А тебе, говорю, потонувшему в сквернах, — / слышишь звон по церквам, он сильней и сильней...» [Чухонцев, 2019: 189]), как «чужое» слово уже не маркируются. Суждения Баркова и вовсе неотличимы от авторских едва ли не с первых строк: начальные стихи еще могут интерпретироваться

двойко — как речь повествователя или героя, видящего себя со стороны («А что же ты, иль не очухался, Иван? / Опять строчил срамные вирши под куражем?» [Чухонцев, 2019: 114]), однако остальные, включая финальные, свидетельствуют об абсолютном слиянии «голосов»: «И вам почтение, отцы гражданских од! / Травите олухов с дозволенным задором, / авось и вам по Божьей воле повезет / и петь забористо, и сдохнуть под забором» [Чухонцев, 2019: 114]. Подобно тому, как возглас немого — «Кыё! Кыё!» — в концовке известного стихотворения вкладывается в уста протагониста, вопрошающего мироздание: «Зачем человек явился?» [Чухонцев, 2019: 420–422], кругозоры «я» и «другого» в лирике Чухонцева чем дальше, тем последовательней сближаются — но сближение это, как следует из приведенных примеров, выстраданное, купленное ценой утрат и разочарований.

Подобная «оптика» свойственна и позднейшим произведениям: даже опыт старости и неизбежности смерти осмысляется героем «с оглядкой» на авторитетных предшественников. Так, в «Осьмерицах» (и заглавием, и формой напоминающих «Восьмистишия» О. Мандельштама) благодаря «точечным», нацеленным на узнавание реминисценциям «окликается» П. Вяземский³⁹: отождествление жизни с пришедшим в негодность предметом гардероба восходит к стихотворению «Жизнь наша в старости — изношенный халат», а формула «...того, которого вы знали, того уж нет» [Чухонцев, 2019: 455–456] — к «Эпитафии себе заживо». В составляющих цикл миниатюрах слышны самые разные «голоса» — К. Батюшкова, А. Пушкина, В. Ерофеева, — но семантическим ядром каждой из них является тема ухода, на «территории» которой и достигается единство сознаний. Гармония с собой и действительностью в идиллическом хронотопе посада; самоотстранение и отчужденность как результат агрессии «большого» мира; родство с оказавшимися на обочине жизни и

³⁹ Теме «Чухонцев и Вяземский» посвящена обстоятельная статья А. Э. Скворцова [Скворцов, 2018].

переживающими ее иссякание, — таковы основные вехи взаимоотношений «я» и «другого» в творчестве О. Чухонцева.

Не меньшей сложностью — с поправкой на иной набор сопутствующих мотивов — отличается и субъектная сфера лирики Сергея Гандлевского⁴⁰, представителя литературной группы «Московское время»⁴¹. Пишущие о поэте [Бак, 1996; Бокарев, 2016б: 64–72; Скворцов, 2013б: 149–157; Цветков, 2006б] единодушны в том, что говорящий в его стихах характеризуется устойчивыми биографическими и сюжетными чертами, полностью отвечая тыняновской идее лирического героя [Тынянов, 1977: 118–123; см. также: Гинзбург, 1997: 150–152; Бройтман, 2004а: 316–320; Корман, 2008: 314; Корман, 2009: 75–79]. В образах «пьющего интеллигента» [Дормидонтова, 2018: 182], «беспутного бродяги», «сторожа-маргинала» или «рассеянного дачника» [Бак, 1996] угадывается сознание, склонное к самоиронии и ощущающее «напряжение между пошлым и высоким в каждой частице жизни» [Кукулин, 2019: 652]. А. Э. Скворцов видит в нем реализацию «нового мифа о поэте», согласно которому понятие «о шамане-медиуме или сильной романтической личности» отходит на задний план — и на авансцене оказывается «частный человек», имеющий дело «не с потусторонними силами или музой, а с реалиями, ментальностью и языком своей эпохи» [Скворцов, 2011: 447]. Именно он является носителем центральной точки зрения, определяющей художественную систему автора, в то время как остальные персонажи изображены контурно и лишены голоса [Скворцов, 2013б: 149]. Умение видеть себя со стороны, чреватое самобичеванием и брезгливостью [Бокарев, 2016б: 67; Кукулин, 2019: 652; Скворцов, 2013б: 151] (не свойственными герою Чухонцева), приводит к раздвоенности субъекта: «сентиментальному романтику» в стихах С. Гандлевского

⁴⁰ В данном разделе диссертации частично использованы материалы нашей монографии «Поэтика литературной группы “Московское время” в контексте русской лирики 1970–1980-х годов» [Бокарев, 2016б] и статьи «Функции чужого слова в метапоэтике С. Гандлевского» [Кучина, Бокарев, 2014].

⁴¹ Наряду с С. Гандлевским в группу «Московское время» входили Б. Кенжеев, Т. Полетаева, А. Сопровский и А. Цветков.

сопутствует «хмурый скептик и циник» [Цветков, 2006б], а их сюжеты основываются на возникающем между названными «амплуа» зазоре⁴².

Полиипостасность героя тематизируется уже в раннем «Есть старый флигель угловатый...», где единая личность даже не раздваивается, а растраивается: незатейливое жилище выступает метафорой человеческого сознания, а обитающие «в его стенах» братья оказываются несходными «образами души» [Гандлевский, 2019: 21]. У каждого из них свои привязанности (отсюда два женских портрета, созерцанием которых они заняты) — но совершенно иные предпочтения обнаруживает их третий «товарищ», покидающий «старый дом» и отправляющийся навстречу неизвестному: «Путем кибиток и телег / Идет полями и холмами, / Где голубыми зеркалами / Сверкают поймы быстрых рек» [Гандлевский, 2019: 22]. Так обрисованную субъектную сферу текста соблазнительно интерпретировать в духе фрейдовской теории психоанализа, проведя параллель между «братьями» и тремя составляющими личности (Эго, Оно и Супер-Эго). Однако речь у Гандлевского не столько о получивших самостоятельность субструктурах психики, сколько о разновременных воплощениях человека — его прежнем, грядущем и нынешнем «я». Поэтому соответствующие им этапы биографии — «светлое» прошлое, «безымянное» будущее, пребывающее в вечном становлении настоящее — не образуют единого потока, и жизнь лишается естественной (в границах от рождения до смерти) целостности [Гандлевский, 2019: 21–22].

Внешним показателем этого процесса служит отделение сменяющих друг друга состояний героя: хрестоматийные «детство», «отрочество», «юность» [Гандлевский, 2019: 88] (а также «взрослая жизнь» [Гандлевский, 2019: 78] и «старость» [Гандлевский, 2019: 175]), нередко замещают (если не

⁴² Анализируя роман С. Гандлевского «<НРЗБ>», А. Э. Скворцов интерпретирует центральную персонажную пару «Лев Криворотов / Виктор Чиграшов (бледный эпигон и завистник / великий поэт и самостоятельная личность)» как «раздвоение лирического героя Гандлевского, своего рода два полюса личности, достоинства и недостатки которой гиперболизированы» [Скворцов, 2013б: 144].

полностью вытесняют) субъекта. В целом ряде стихотворений они наделяются резко противоположными качествами, а в их последовательности находит отражение эволюция его ценностного мира: «Молодость ходит со смертью в обнимку, / Ловит ушанкой небесную дымку, / Мышцу сердечную рвет впопыхах. / Взрослая жизнь кое-как научилась / Нервы беречь, говорить наловчилась / Прямолинейною прозой в стихах» [Гандлевский, 2019: 78]. Если в ранних произведениях в поле зрения субъекта попадает «детство» (в моменты душевного напряжения оно «звенит и колобродит» даже вопреки взрослению [Гандлевский, 2019: 15]), то в текстах последнего времени все чаще фигурирует «старость», угрожающая «коллективным небытием» [Гандлевский, 2019: 152]. Продуктивным в свете сказанного представляется сопоставление стихотворений, написанных с интервалом в тридцать лет, но объединенных отчетливыми образными переключками. В «Еще далеко мне до патриарха...» (1980) утверждается идея изменчивости и принципиальной неоднородности проявлений человека: в противовес мандельштамовскому претексту (ср.: «Такой-сякой! Ну что ж, я извиняюсь, — / Но в глубине ничуть не изменяюсь...» [Мандельштам, 2017: 198]), движение, берущее «начало у дверей / Роддома имени Грауэрмана», мыслится целенаправленным и неостановимым: «Вот мое детство / Размахивает музыкальной папкой, / В пинг-понг играет отрочество, юность / Витийствует, а молодость моя, / Любимая, как детство, потеряла / Счет легким километрам дивных странствий» [Гандлевский, 2019: 88]. В «Старость по двору идет...» (2010) звучат сходные мотивы: по аналогии с начальным стихом автономия получают разнящиеся «детство», «молодость» и «зрелость»⁴³, однако завершается перечень, несмотря на виднеющийся в кустах рояль (жизнь

⁴³ В автобиографической повести «Трепанация черепа» их автономия доведена до смыслового предела — отделенные от повествователя состояния названы в числе потенциальных собеседников: «И начну бесконечный бессвязный разговор с Сашей, Бахытом, тобой, Мишей, Тимуром, другим Мишей, Виктором Оганесовичем, Ритой, Вайлем, Пушкиным, женой, Гришей, отцом, Витей, Бродским, Ходасевичем, Галичем, другим Витей, Ириной, Машей, Кукесом, *детством, отрочеством, юностью* <...>» [Гандлевский, 2007: 38; курсив наш. — А. Б.].

уподоблена театральным подмосткам), предсказуемо: «...зане метаморфозой занят: / жил человек — и был таков» [Гандлевский, 2019: 175]. Общая же для обоих стихотворений деталь, электрический выключатель, семантизируется по-разному: в первом ею ознаменована вспышка осознанности, озаряющая начало пути [Гандлевский, 2019: 88], во втором — его завершение, когда горящая за шторой «звезда тщеты» остается единственным источником света [Гандлевский, 2019: 175].

Типологически близкий случай — отделение субституты героя, «высвечивающее» дистанцию между «отслаивающимися» возрастными «я». Масштабы этой дистанции продемонстрированы в «Мы знаем приближение грозы...», где разворачивается монолог (воображаемый или произносимый во сне), обращенный к душе протагониста. Освободившись от своего носителя, она предстает перед ним в конкретном телесном облике, а их ночная встреча в гостинице (очевиден пограничный характер этого хронотопа) сопровождается «тревожным» состоянием природы. Жанровая память баллады и насыщенный интертекстуальный фон (на котором выделяются “Frau Sorge” Гейне — Некрасова и в особенности «Старые эстонки» И. Анненского⁴⁴) определяют как субъектную сферу, так и сюжетную логику произведения: душа — прежнее, но теперь «отчужденное» «я» героя, из босоногой девочки-провинциалки превращается в «усталую старуху» [Гандлевский, 2019: 42], а ответственность за случившееся возлагается на субъекта («Ужели это все моя работа!» [Гандлевский, 2019: 33]). Шокирующее воздействие такого контраста влечет за собой отчаяние, равносильное смерти, однако концовка стихотворения сколь неожиданна, столь и оптимистична: описанная «трансформация» оказывается обратимой, и конфликт разрешается сам собой (вероятно, в силу пробуждения сновидца): «Я закричу, умру — горбун в окне, / Испуганная занавесь ворвется. / Душа

⁴⁴ Имеется в виду стихотворение «Ах, были счастливые годы!» Н. А. Некрасова, представляющее собой вольный перевод «Старухи Заботы» Г. Гейне. Его влияние на «Старых эстонок» Анненского уже становилось предметом исследовательского внимания [Тименчик, 2011].

вздрогнет, медлительно очнется, / Забудет все, отдаст усталость мне / И девочкой к кому-нибудь вернется» [Гандлевский, 2019: 42].

Нетождественность себе в прошлом, настоящем или будущем — одна из инвариантных ситуаций не только в стихах, но и в мемуарной прозе Гандлевского. В «Трепанации черепа» разрыв между «сорокалетним испитым мужиком с сивой головой и... испохабленной жизнью» [Гандлевский, 2007: 30] и «неплохим» мальчиком Сережей, жившим, «как у Христа за пазухой, с мамой, папой, младшим братом и собакой» [Гандлевский, 2007: 112], видится непреодолимым. Причина этого разрыва — в несовершенстве памяти, «шлифующей» «былое», подобно тому, как латают «сон, сочиня сюжетные перемычки между разрозненными эпизодами» [Гандлевский, 2012: 7]. Такой же «ретуши» подвергаются и участники событий, включая самого вспоминающего: когда связь между разновременными «я» распадается и воссоздается вновь, «паспортное» имя не гарантирует идентичности, называя «двойников», чье сходство может быть только внешним [Гандлевский, 2019: 44]. Стремление «нащупать» и словесно зафиксировать их родство — «...различить связующую ноту / В расстроенном звучанье дней» [Гандлевский, 2019: 44] — подталкивает к скрупулезному самоанализу — впрочем, усилия эти, как правило, не приносят результата⁴⁵: «Почему они оба — я? / Что общего с мужиком, / кривым от житья-бытья, / у мальчика со щенком? // Где ты был? Куда ты пропал? / Так и в книжке Дефо / попугай-трепло лопотал — / только-то и всего» [Гандлевский, 2019: 166].

Зато с особенным, даже болезненным пристрастием герой Гандлевского, смотрящий на себя со стороны, отмечает собственную бытовую ущербность и творческую несостоятельность. Зеркало, доставшееся

⁴⁵ Исключение — диптих «Портрет художника в отрочестве», обнаруживающий совпадение детских желаний и представлений о будущем с наличной реальностью: «И юннат был мечтательным малым — / Слава, праздность, любовь и т. п. / Он сказал себе: “Что как тебе / Стать писателем?” Вот он и стал им»; «Потом дрались в кустах, еще пускали змея, / и реки детские катились на авось. / Но, зная, меж дачных баб, урча, слонялась фея — / ты не поверишь: все сбылось» [Гандлевский, 2019: 167–168].

«в наследство» от Ходасевича и Есенина (см. стихотворение «Перед зеркалом» и поэму «Черный человек») отражает не надменного «мерзавца» «в цилиндре и плаще» [Гандлевский, 2019: 168], а затрапезного вида «дядю» «в шляпе, испачканной голубем» [Гандлевский, 2019: 93]. Заканчивается сеанс вглядывания в трюмо всегда одинаково — выявлением слабостей и недостатков, будь то чувство вины или ранние седины⁴⁶ [Гандлевский, 2019: 95]. Поэтому даже в «мелочах», попадающих на глаза, — «баночке драже с истекшим сроком годности», «альбоме... марок в голубом налете пыли», «шелковом шнурке» (тоже, вероятно, не без изъяна) — обнаруживается «утечка жизни» [Гандлевский, 2019: 65]. Образ героя все чаще подвергается ироническому травестированию («Невзначай он адрес свой забудет или чай на рукопись прольет, то вообще купает галстук бархатный в борще» [Гандлевский, 2019: 65]), а его автономии («испитой шарлатан» [Гандлевский, 2019: 10], «старый лицедей» [Гандлевский, 2019: 104], «бирюк» [Гандлевский, 2019: 149], «труженик позора» [Гандлевский, 2019: 138], «мешок дерьма» [Гандлевский, 2019: 140] и т. д.) отличаются неприкрытой ненавистью к себе⁴⁷. Многие тексты обращены к подведению неутешительных жизненных итогов — и строки «Как зас^{оо}н⁴⁸ лес, как жизнь не удалась. / Как жалко леса, а ее — не очень» [Гандлевский, 2019: 163] на общем фоне одни из самых оптимистичных.

Так, в стихотворении «И с мертвыми поэтами вести...», основанном на длинной инфинитивной серии, во всей полноте представлен жизненный цикл героя. Семантический ореол такого типа речеведения (здесь — медитация о

⁴⁶ В романе «<НРЗБ>» ситуация «герой перед зеркалом» также сопряжена с самоуничтожением: «Вот он я, Лев Васильевич Криворотов, скоблю в энный, страшно подумать в который — за сорок-то девять лет жизни! — раз безвольный свой подбородок перед запотевшим зеркалом в ванной. (В энный в ванной.) Постыли мне и вялые черты лица напротив, и звук собственного голоса, и машинальное рифмоплетство, род недуга. <...> Таланта у меня нет. Были кое-какие способности, да все вышли» [Гандлевский, 2007: 146–147].

⁴⁷ Подробный анализ автономии героя Гандлевского см. в работе А. Э. Скворцова [Скворцов, 2013б: 151–152].

⁴⁸ Здесь и далее в цитатах, содержащих обценные или грубые слова, использованы специальные символы.

«“нарочито сниженном, но притягательном “чужом» хабитусе”» [Жолковский, 2009: 214]) предполагает, что говорящий «неотделим от “я” и “каждого”» [Бройтман, 1997: 230], а последовательность рядоположенных глагольных конструкций описывает его духовную и физическую деградацию⁴⁹: «Глотать пилюли. У знакомых есть / Неряшливо и жадно, дома — скупое; / У зеркала себя не узнавать / В облезлой обезьяне с мокрым ртом <...> И опускаться, словно опускаться / На дно зеленое, раскинув руки...» [Гандлевский, 2019: 108]). В финале эвфемистическая метафора смерти — «уход в боковую аллею» [Гандлевский, 2019: 109] — реализуется и звучит приговором, смягченным, однако, едва заметной отсылкой к А. Пушкину (ср.: «...И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть пиит» [Пушкин, 1985–1987 (1): 586]) — «Умри. Быть может злую жизнь твою / Еще окликнет добрый человек...» [Гандлевский, 2019: 96]). Интертекст вообще становится определяющим облик субъекта фактором: видящий себя в реминисцентном флере, герой Гандлевского утрачивает ощущение идентичности, а эмпирическая реальность лишается безусловности и первичности по отношению к слову⁵⁰.

Элементарный пример такого рода — произведения, «цитатная» природа которых намеренно обнажена, в результате чего персональный жизненный и поэтический опыт «отчуждается», преломляясь в сознании «другого». Как правило, они содержат ссылку на автора или источник заимствования («Бери за образец коллегу Тютчева — / Молчи, короче, и таи» [Гандлевский, 2019: 151]), а иногда сопровождаются метапоэтической «ремаркой», фиксирующей «конец цитаты» (как стихотворение-«центон», собранное сразу из двух лермонтовских текстов: «Стоит одиноко на севере диком / Писатель с обросшею шеей и тиком / Щеки, собирается выть. / Один-

⁴⁹ Другое инфинитивное стихотворение Гандлевского сходной проблематики, «Устроиться на автобазу...», глубоко проанализировано А. К. Жолковским [Жолковский, 2009: 213–232].

⁵⁰ Подробнее о текстовой (в самом широком смысле) природе реальности у Гандлевского см. нашу монографию [Бокарев, 2016б: 94–98].

одиношенек он на дорогу / Выходит, внимают окраины Богу, / Беседуют звезды; кавычки закрыть»⁵¹ [Гандлевский, 2019: 97]). В каждом из приведенных стихотворений читателю предъявляется не только лирическое переживание, но и его отражение в сознании «другого»: стратегия творческого поведения моделируется героем по образцу «коллеги Тютчева», а индивидуальные жизненные коллизии анализируются через посредство М. Лермонтова. По мнению Т. А. Пахаревой (пишущей, правда, о другом поэте), цитирование в подобных случаях приводит к выходу в «“я / мы”», в котором «как преодолевается замкнутость личного “я”, так и реализуется позиция “маргинала”», высказывание которого априори вторично и является «отзвуком» чужого», заведомо «более значимого... слова» [Пахарева, 2004: 232].

В конце концов и себя самого герой Гандлевского начинает воспринимать как цитату. Стихотворение «Дай Бог памяти вспомнить работы мои...» описывает «одиссею», где он видит себя лесковским «очарованным странником с пачки “Памира”» [Гандлевский, 2019: 69]; в «Рабочий, медик ли, прораб ли...» перед нами «задумчивый поэт», герой «ресторанных» стихотворений Блока, который «прилежно целых девять лет / От одиночества и злости / Искал забвения в вине» [Гандлевский, 2019: 72]. А в сонете «Мне тридцать, а тебе семнадцать лет», иронически осмысляющем любовную историю, субъект предстает проекцией Дон Гуана из «Каменного гостя» Пушкина (причем выбор Гандлевского пал на самую «безопасную» для Дон Гуана сюжетную линию, участниками которой являются не донна Анна и Командор, а Лаура и ее «поклонник хмурый» — Дон Карлос [Гандлевский, 2019: 105]). Воображаемая когда-то в будущем беседа с другом Кенжеевым тоже оказывается воспроизведением пушкинского сюжета — из «Моцарта и Сальери»: строчка «Как мысли черные к тебе придут» [Пушкин, 1985–1987 (2): 448] переведена в регистр бытовой речи («Кенжеев, не хандри»

⁵¹ Обстоятельный анализ этого стихотворения см. в работах Т. Г. Кучиной [Кучина, 2014] и М. Ю. Егорова [Егоров, 2006].

[Гандлевский, 2019: 99]), а «два старых болтуна» за откупоренной бутылкой (наверняка шампанского) видятся реинкарнациями Сальери и Бомарше [Гандлевский, 2019: 100]. Овнешнение временных состояний героя; его нетождественность себе в прошлом, настоящем или будущем; жесткая самоирония и интертекстуальная «аранжировка» образа — вот характерные особенности, выделяющие С. Гандлевского среди его литературных предшественников и последователей.

Столь же интенсивен процесс самоидентификации и у Алексея Цветкова⁵², старшего из представителей «Московского времени» и его несомненного лидера. В специальной литературе за автором закрепилась репутация «поэта-демиурга», творящего «собственный герметичный мир» [Пестерева, 2012б] и способного выстроить «целое... произведение на разворачивании и реализации метафоры» [Гандлевский, 2000б: 309]. По точному наблюдению Л. Панн, основой и движущей силой этого мира является «тайна самосознания» [Панн, 2014: 212], утверждение непостижимости «я» вопреки «упрямому желанию» «пробиться» к его сути [Панн, 2006]. Однако субъектная сфера лирики А. Цветкова исследована мало: работы В. Кулакова [Кулаков, 2007: 11–18], А. Скворцова [Скворцов, 2011], Е. Пестеревой [Пестерева, 2012а] или В. Шубинского [Шубинский, 2001] дают о ней лишь самое общее представление. Так, не вызывает сомнений, что под видом одного голоса» у поэта звучит «целый хор... голосов» [Скворцов, 2011: 289; см. также: Пестерева, 2012а: 109], и, как следствие, в его стихах нет «увесистой и подробной биографии»⁵³ [Шубинский, 2001] — сосредоточенность на себе уживается с устойчивым интересом к миру [Скворцов, 2011: 289]. Не менее важный момент —

⁵² В данном разделе диссертации частично использованы материалы нашей монографии «Поэтика литературной группы “Московское время” в контексте русской лирики 1970–1980-х годов» [Бокарев, 2016б], а также статей «“Кругом возможно сон”: онейропоэтика Алексея Цветкова» [Кучина, Бокарев, 2015] и «Поэтика театральности в лирике Алексея Цветкова» [Бокарев, 2016в].

⁵³ Исключение — книга «Эдем», автобиографический характер которой не вызывает сомнений; впрочем, жизненный материал обрастает в ней целым набором «версий и вариантов», фикциональная природа которых не менее очевидна.

«спорадическое разведение / слияние субъекта и объекта» [Скворцов, 2011: 288], приводящее к раздвоенности говорящего: протагонист нередко видит себя со стороны — как до конца не объективируемого «другого». Обе тенденции свидетельствуют о том, что обретение подлинного «я», как и в стихах Гандлевского, в поэзии Цветкова — даже ценой усилий — отнюдь не гарантировано.

На невозможность однозначного и окончательного самоопределения указывает система номинаций героя — диапазон его характеристик чрезвычайно широк, а смена «амплуа» происходит стремительно. «Минутный Тангейзер» [Цветков, 2001: 50] в одночасье оборачивается «безъязыким вагантом» [Цветков, 2001: 90], «счастливый зубр у славы на лугах» [Цветков, 2001: 216] — «изгнанником букваря» [Цветков, 2001: 232], а «дитя больной» [Цветков, 2001: 252], шизофренической раздвоенностью напоминающий ученика «школы для дураков» из романа Саши Соколова, легко приходит к состоянию первочеловека — «адама» [Цветков, 2001: 252]. Высказывания протагониста о себе семантически полярны и не собираются в единый фокус: помимо «человеческих», можно выделить также зооморфные («Покидает дыру перелетный барсук / Под осенний сухой шепоток» [Цветков, 2001: 81]) и вегетоморфные («...Я дерево с горькой корою, / Не давшее миру плода» [Цветков, 2001: 69]) его воплощения⁵⁴. При этом «я» то предельно укрупняется в духе авангардистских практик прошлого века («я природы проверенный флагман / облакающий в факты слова» [Цветков, 2001: 134]), то признается в своей несущественности («коль в кроткие нравом уроды / продвинуть наука могла / простым уроженцем утробы / меня полагает молва» [Цветков, 2001: 247]). Неясным иногда выглядит и бытийный статус субъекта: так, в первом стихотворении триптиха «448-22-82» проблематизируется его причастность миру живых («Кто ж я такой, что живому не ровня, / Теплой добычи в гнездо не ношу» [Цветков, 2001: 68]), а

⁵⁴ Естественно, многие автохарактеристики развивают в контексте стихотворений переносное значение, однако и отбор лексического материала, на основе которого генерируется метафора или ирония, весьма значим.

в поздних текстах «потустороннее» положение говорящего намеренно акцентируется: «мне ложится неудобно / полым черепом звеня / надо мной стоит надгробно / конный памятник меня» [Цветков, 2014: 98]. Сказанное позволяет сделать вывод о протезизме героя, принципиальной открытости его субъектных границ: «Наружный мир, как аксиома, / Проник во внутренность мою» [Цветков, *Стихи 1970–77 годов*] — вот одно из непосредственных утверждений этой «всеотзывчивости». Впрочем, стремление отделить собственное «я» от чужого интерсубъектностью не только не отменяется, но и стимулируется.

Отсюда — последовательный анализ, которому подвергается самоощущение героя: его репрезентантами становятся получившие самостоятельность субституты, в первую очередь «душа» и «тело». «Душе» семантически эквивалентны «сердце», «совесть» и «ум», а «тело» периодически замещают «организм», «нутро» или «плоть». Уже сам отбор понятий для словесного «автопортрета» сигнализирует, что важнейшим аспектом самоопределения «я» является соотнесенность в нем телесной и духовной составляющих. Прежде всего, душа рассматривается как источник творческой энергии («Пока под кожей оловянной / Слова рождаются, шурша, / Работай, флюгер окаянный, / Скрипи, железная душа» [Цветков, 2001: 77]). Она «несет ответственность» за основополагающие чувства и ощущения (например, связь с родиной), а вот ее «бессмертие» оказывается предметом иронии («нет весь я не умру душа моя слегка / над трупом воспарит верни ее а ну-ка» [Цветков, 2001: 238]). Закономерно и противопоставление души телу, механически продолжающему «жизни ремесло» [Цветков, 2001: 55], в то время как она «квартирует» в нем «на скудном пайке» [Цветков, 2001: 22]. Примечательно, что тело противопоставлено не только ей, но и субъекту в целом: «несовпадение» «я» и его материальной оболочки отмечается неоднократно — как в сравнительно мягкой форме («внуковский вой и салют вдалеке / все что кормило меня в парнике / этого мозга и тела» [Цветков, 2001: 148]), так и

намеренно декларативно: «в эдемских лесах где нестреляный лось / и папоротники под гребенку / наследное тело мое родилось / еще не по мерке ребенку» [Цветков, 2001: 169]. Если тело как материальное выражение «я» не может быть условием самоаутентичности, то и сокровенная сущность человека, душа, для этой роли также не годится. Обреченная, как и у Н. Заболоцкого, на мучительную работу (ср.: «Душа обязана трудиться / И день и ночь, и день и ночь!» [Заболоцкий, 2014: 380]), она непрерывно совершенствуется или деградирует, и ее параметры еще более изменчивы, чем физические: «показалось внезапно что кто-то другой / узурпировал бронхи дыханием хилым / раздвигая мозги фигуральной рукой / пусть бы снился а то я действительно был им»⁵⁵ [Цветков, 2010б: 159].

Растождествление с собой во времени — сквозная тема Цветкова: когда настоящее мыслится лишь «способом пополнения прошлого» [Цветков, 2002: 237], «моментальный снимок» «я» практически невозможен — «стоит... произнести “есть”, как уже тотчас “было”» [Цветков, 2002: 237]. Показательно в этой связи суждение поэта о памяти, превращающей биографический факт в иллюзию, принадлежность не столько реальности, сколько воображения: «Вспоминая, мы сочиняем время заново, и оно не хуже и не лучше “настоящего”, оно так же иллюзорно. Можно назвать его как-нибудь иначе — “фремя” или “хремя”» [Цветков, 2002: 12]. Будучи «археологией личности» [Цветков, 2002: 217], прошлое заведомо не равно себе: его пространственно-временные характеристики относительны («уже и год и город под вопросом / в трех зонах от очаковских громад» [Цветков, 2001: 157]), а прежнее «я» осознается субъектом как посторонний, автономный по отношению к нему человек: «подросток которым я рос оказался не мной / в обличии чьем я ступил на волокна каната / его траектория с общей свернула когда-то / в ночую из прежних вселенных а я из

⁵⁵ Приведем еще два не менее выразительных примера «нестабильности «я» в лирике Цветкова: «как бы от любви неутолимое лето / но пешеход с повернутым наружу взором / уже совсем не тот который помнит это / и уже совершенно не тот о котором» [Цветков, 2008: 103]; «когда я двинул к станции тайгой / то по всей видимости был другой / в своем пальто тогдашнем и дорога / располагала к помыслам о том / как одиноко а деревьев много / а кем сейчас я начал быть потом» [Цветков, 2010а: 71].

дневной» [Цветков, 2012: 184]. Невозможность получить адекватное представление о себе-в-прошлом и сверить его с имеющимся «оригиналом» оказывается главной проблемой «Эдема» — книги стихов, где поэтические тексты перемежаются с прозаическими. Характеристика упомянутого вскользь персонажа — «Фамилия его, между прочим, Пушкин — но это другой Пушкин, Виктор Антонович» [Цветков, 2001: 194] — дает ключ к интерпретации произведения: согласно А. Зорину, «в Эдеме все другое» [Зорин, 1996: 256], поскольку вновь создано и пережито в сознании вспоминающего автора.

Уже отмечалось, что изображенный в книге провинциальный город «служит моделью» не только «России, детства и юности», но и мироздания в целом [Зорин, 1996: 255]. Известно, что он «исчерпывает и замыкает в себе... обитаемое пространство», а «персонажи движутся по замкнутым фиксированным орбитам», циклически друг с другом взаимодействуя [Цветков, 2001: 257]. Столь же уникальна и субъектная ситуация «Эдема», в основе которой — раздвоение ономастически тождественного автору Цветкова. Композиционным центром является стихотворение-«письмо», строящееся как воображаемый разговор субъекта с самим собой, причем один из коммуникантов не только получает статус «другого», но и наделяется альтернативной биографией⁵⁶. Выясняется, что две ипостаси личности объединены «общим давно», длившимся до тех пор, пока адресат не эмигрировал в Америку, в то время как его «изоним» [Цветков, 2001: 230] навсегда остался в Эдеме («...помнишь Розку / из горного? Мать прочила ее / тебе в невесты, ты уехал, я / женат на ней» [Цветков, 2001: 229]). Если цель «письма» — «посягнуть / на ход событий повести», которым «ложная окраска придана» [Цветков, 2001: 230], то «повестью» в контексте книги может именоваться лишь ее прозаическая часть. Авторство последней, таким образом, приписывается эмигрировавшей «половине» Цветкова, в то время

⁵⁶ Стихотворение называется «...Пишу тебе из общего давно...»; его особое место в структуре книги подчеркивается наличием знаков препинания и прописных букв, которые игнорируются в других текстах «Эдема».

как стихи «закрепляются» за пожизненным «гражданином» Эдема. Каждый из них предлагает собственный взгляд на прошлое: обитатель «божьего сада» [Цветков, 2001: 193] — лирический дневник в стихах, американский эмигрант — «овнешненную» биографию в прозе. На протяжении повествования их точки зрения взаимодействуют, дополняя, корректируя и опровергая друг друга.

Действительно, одни и те же события в освещении лирического «я» стихотворений и безличного повествователя прозаических фрагментов разнятся как с точки зрения полноты изложения, так и в плане модальности и отношения к ним. История только раз появившейся в поэтической части Риммы («стыло сердце пригнанное к ритму / стыками колеблемых купе / на посадке я окликнул римму / с килькой в доморощенном кульке» [Цветков, 2001: 217]) в прозе излагается с обстоятельностью досье — от сочинения героиней детских рассказов до карьеры проводницы в поездах «столичного направления» [Цветков, 2001: 210]. Непреодолимое «половое влечение», приведшее Ковтуна «на скамью нарсуда», в стихах объясняется «приступом» любви («и любовь подступала к гортани / не умея сложиться в слова» [Цветков, 2001: 204]); прозаическое же описание этого случая нарочито лаконично и окрашено в иронические тона («Ковтуна посадили за групповое изнасилование, а он был добрый человек в очках» [Цветков, 2001: 200]). Посещение Цветковым Наташки Сухобок под видом погибшего Данченко («мои же следы без просвета / кромешная ночь замела / в том городе с хордой проспекта / где данченко жив за меня» [Цветков, 2001: 207]) в прозаическом фрагменте «Сценарный вариант» и вовсе подвергается сомнению, оставаясь «на совести третьих лиц» [Цветков, 2001: 254].

Многообразие версий и оценок, которыми прирастают в сознании субъекта «адамовы времена», говорит об утрате идентичности и самим «адамом». Наиболее радикальной формулой его нетождественности себе можно считать следующую автохарактеристику: «временами прозреваю что я иной / не так наивен как непроницаемый кварц <...> мнимый я лишь

концентрация пространства / когда размыкаются внутренние веки»⁵⁷ [Цветков, 2001: 226]. Существование «мнимых я» вообще одна из центральных идей Цветкова, выступающая — особенно в позднем творчестве — в соединении с мотивами сна и смерти. Расподобление человека с привычным ему образом в этих состояниях неизбежно — «удостоверить» предполагаемую идентичность (с помощью зеркала или того, кто бы ее засвидетельствовал) по объективным причинам трудно. Поэтому переход в царство Морфея или Аида неизменно сопровождается сомнением в собственной подлинности — и такие признания в лирике поэта не единичны: «приснилось мне что снюсь но не себе / и видимо совсем не я» [Цветков, 2010а: 91]; «я и умер-то нарочно / выйти в звездные поля / но убей не знаю точно / это я или не я» [Цветков, 2007а:84].

На значимость онейрической проблематики в художественном мире автора указывает целый ряд заглавий («Состояние сна», «Эскиз сна», «Сон с обнаженной натурой», «Сказка на ночь»⁵⁸ и др.), а постулат «жизнь есть сон» принят им безоговорочно. В стихотворении «письмо с фронта» воюющие — «персонажи чужого бреда» [Цветков, 2013: 127] — вынуждены осаждать крепость в полной тишине, чтобы не разбудить «фантома», которому снятся. Шанс на успех минимален: завершить осаду, не потревожив сновидца, невозможно, а вот его пробуждение обернется для бойцов неминуемым исчезновением, пусть и обещающим напоследок экзистенциальное прозрение: «только под горн побудки и вспомним кто мы / спящие до одного как и он фантомы» [Цветков, 2013: 128]. Но если сновидец — такая же «химера», как и населяющие его «бред» персонажи, очевидно, что и сам он кому-то снится. В результате выстраивается бесконечная перспектива из

⁵⁷ Приведем другие примеры подобного рода: «когда я бумагу пятнаю рукой / как землю осадки сезонов / из умственных недр возникает другой / неведомый житель семенов» [Цветков, 2001: 236]; «я видимо вечный который / не помнит что я это он» [Цветков, 2001: 247].

⁵⁸ «Состояние сна» — заглавие книги стихов и одноименной поэмы в прозе (1981); «Сказкой на ночь» назван поэтический сборник 2010 г.

сновидений, и вероятность проснуться в чужом сне намного выше, чем в реальности — «жизнь взаимно отражаясь / иллюзию себя притворно длит» [Цветков, 2010а: 91]. Поэтому Пенелопе в стихотворении «ткачиха» в момент отдыха представляются «алкиновые дни» Одиссея, а сам он, лежа под феакийским солнцем, наблюдает, как супруга «ткет саван», но не может понять, «видит ли во сне все это / или вечной ткачихе сам отсюда снится» [Цветков, 2008: 21]. И даже если блужданию в лабиринтах сна суждено завершиться воссоединением, отпразднуют его не те, кто засыпал, а совсем другие, им не тождественные: «в этом сне своем чужом ли видит внезапно / подвиги старца с луком в нищенском прикиде / жена замужем уж не наступит ни завтра / ни послезавтра и спящий на сон в обиде <...> сон навсегда а явь соткана из обмана / ой люли-люли разлука ой дана-дана» [Цветков, 2008: 22]. «Подмена», впрочем, дает героям весомое преимущество — кто жил моей жизнью, неизбежно примет и уготованную мне гибель: «одно утешенье что этот урод / житейской крадущийся чащей / в положенный час за меня и умрет / а вовсе не я настоящий» [Цветков, 2013: 48]. Эта в «пакостном сне» обретенная истина дается протагонисту в утешение — но потраченных на самообман времени и усилий, конечно, не оправдывает.

С «фальсификацией» «я» сопряжен и мотив смерти, обнаруживающей, подобно пробуждению от сна, иллюзорность происходящего: мир, в котором герой вынужден распутывать «клубок несоответствий и подмен», есть «результат мошенничества», и даже звезды, чьи «арабские названия» знакомы с детства, совсем не те, что заглядывали «в колыбель» младенцу [Цветков, 2012: 68–69]. В стихотворении «котенок» реализуется универсальный в культуре сюжет — вытеснение живого человека мертвым двойником. Непримечательное, на первый взгляд, событие — мать подбирает на улице брошенное животное — обнажает эфемерность существования: если «странной синеватой масти» кот играет с собакой, которой в семье никогда не было, реальность (или то, что ей кажется) трещит по швам и

распадается на глазах. Итог очевиден — все умерли, и среди призраков, по привычке играющих прежние роли, один лишь «хвостатый гость» подлинно реален: «в творении изобличенной боли / последнее устройство таково / что призраки играют наши роли / когда нас нет на свете никого // когда все круче времени ухабы / но бесполезен слух бессилён глаз / и знание что этот кот хотя бы / реальный факт когда не стало нас» [Цветков, 2015 (2): 299–300]. Свидание «призрака» с собой-прежним, пребывающим в посюсторонности, чревато необщим знанием о мироустройстве («я объясню себе что бога нет / и покажу движения планет / в пазах с подшипниками прощя репы» [Цветков, 2010б: 13]), но герою (в любой его ипостаси) оно едва ли необходимо: в жизни, обернувшейся симулякром, не может быть ни вреда, ни пользы [Цветков, 2010б: 13]. Когда число «фантомных цветковых» растёт в геометрической прогрессии, «настоящему» просто не остается места [Цветков, 2012: 155], и «очутиться тем самым собой» даже на пороге «бездны» [Цветков, 2012: 33] можно только случайно. Неустойчивость личностных границ «я»; несовпадение субъекта как с его материальным выражением («телом»), так и внутренней сущностью («душой»); моделирование альтернативной биографии и убежденность в мнимости существования — таковы константные черты художественного мира А. Цветкова.

Итак, целевой установкой субъекта, видящего себя со стороны, в творчестве рассмотренных авторов является обретение идентичности, утраченной или, вопреки желаниям, не осознанной. Однако выполнение этой задачи сопряжено с трудностями, и успех не очевиден: если у А. Тарковского и О. Чухонцева к истинному «я» еще можно приблизиться (и даже на время «совпасть» с ним), то у С. Гандлевского и А. Цветкова оно неизменно и с исключительной изобретательностью ускользает, растворяясь среди интертекстуальных «двойников» или мнимых, порожденных воображением, сущностей. Зато умение воспринимать себя в качестве «другого»

способствует установлению контакта с «чужим» сознанием, получившим «прописку» в стихотворениях как Тарковского и Чухонцева, так и Гандлевского и Цветкова. Последнее позволяет предположить, что косвенные формы высказывания развиваются в тех поэтических системах, интересубъектная природа которых отчетливо выражена, а интересубъектность формируется лишь там, где «я» не довлеет себе и его авторитет не абсолютен. Преодолению монологизма — ключевой тенденции, характеризующей лирику рубежа XX — XXI вв., — посвящен следующий параграф.

§ 2. Принцип полифонии в субъектной структуре текста: диалогические ресурсы поэтического высказывания

Выше уже шла речь о том, что «формой переживания действительного человека является корреляция <...> категорий “я” и “другого”» [Бахтин, 1997–2012 (1): 117]. В литературе эта максима реализуется в субъектных отношениях, при которых «я» видит себя со стороны, а дистанция между автором и героем эстетически разыгрывается и становится предметом рефлексии [Бройтман, 2004б: 320]. В лирике конца XX — начала XXI в. результатом названного процесса оказывается полифония (в том смысле, в каком ее понимал М. М. Бахтин [Бахтин, 1997–2012 (6): 6–300]) — сосуществование в сознании говорящего «голосов, воспринимаемых им в качестве субъектов общения» [Вязмитинова, 1999: 273]. По образному выражению И. В. Кукулина, авторское «я» в подобных случаях «проецируется... в одно или несколько... фиктивных тел», которые одновременно и отчуждены от него, и «неразрывно, кровью» с ним связаны [Кукулин: *Заметки по следам статьи Людмилы Вязмитиновой...*]. Иными словами, субъект высказывания распадается на две ипостаси, одна из которых тяготеет к авторскому полюсу, а другая фактически сливается с геройным. Особенности их взаимоотношений — преимущественно

диалогического характера — в конечном счете и определяется поэтика конкретного стихотворения.

Очерченные особенности субъектной сферы порождены осознанным отказом авторов от «готового жизненного сценария» и завершенного «я» [Кукулин, 2002], поэтому инвариантной ситуацией в рассматриваемый период остается поиск идентичности, неизменно ускользающей от героя. Удачным эмблематическим выражением такого поиска представляется асимптота, иносказательно воплощающая бесконечное приближение субъекта к своей сущности [Кучина, 2008: 84], совпадение с которой, однако, мыслится принципиально невозможным. В произведениях В. Зельченко, А. Корецкого, Е. Лавут⁵⁹, а в особенности Г. Шульпякова, М. Степановой, Д. Воденникова и Б. Рыжего, о которых пойдет речь, раздвоенность авторского «я» приобретает исключительные масштабы, организуя как отдельные стихотворения, так и творчество поэтов в целом. Задача настоящего параграфа состоит в том, чтобы проследить генезис и развитие данной оптики, а также выявить ее функции в поэзии каждого из авторов. Однако уже в первом приближении можно утверждать, что у Шульпякова и Степановой диалогические отношения разворачиваются в своего рода метасюжет, строящийся вокруг самоидентификации героя, а у Воденникова и Рыжего реализуются в многообразии субъектных форм, понимаемых автором как «язык переживания» себя-в-мире.

Сквозной темой критических работ, посвященных лирике Глеба Шульпякова⁶⁰, является обостренное внимание поэта к детали, нарочитая фактурность стиха⁶¹, причины которой были точно

⁵⁹ К анализу творчества данных авторов в аспекте лирической субъективности обращены критические статьи Л. Вязмитиновой [Вязмитинова, 1999; Вязмитинова, 2001; Вязмитинова, 2005].

⁶⁰ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Структура авторского «я» в поэзии Глеба Шульпякова и Марии Степановой» [Бокарев, 2018г].

⁶¹ В критике данная особенность поэтики Шульпякова получила разноречивые отклики. Так, для Н. Вострикова она оборачивается отсутствием «глубины» или даже «отсекновением духовного» [Востриков, 2002], в то время как Д. Бавильский ощущает за густой предметностью исподволь возникающие «метафизические сквознячки»

сформулированы В. Полухиной: «...современный мир, увиденный его глазами, не имеет четко выраженной осмысленности, структуры, стержня. Его мир — это мир, который прячет “большой” смысл, прикрываясь второстепенными, “малыми” смыслами. Отсюда — поэтическая близорукость автора <...> и как следствие — бесконечные сумерки за окном...» [Полухина, 2002]. Подобно тому, как описываемая Шульпяковым реальность распадается на автономные, скрепленные лишь единством интонации предметные подробности и зарисовки, а любая попытка показать ее общим планом оборачивается «куриной слепотой» [Полухина, 2002], авторское «я» в лирике поэта фрагментировано и растворено во внешнем пространстве, что позволяет Н. Вострикову воспринимать его как «вещь среди вещей» [Востриков, 2002]. Вместе с тем «раздробленность» субъекта, оставаясь «фирменной» чертой шульпяковской поэтики, от сборника к сборнику становится все более тотальной, а границы индивидуального «я» — все менее отчетливыми.

В дебютной книге поэта, «Щелчке», герой нередко увиден со стороны — как «он» или «ты», то есть так или иначе ориентирован на «прозреваемого» в себе «другого». Правда, в большинстве случаев эта ориентация носит формальный характер: местоимения второго и третьего лица легко заменить перволичными — и в содержательном отношении тексты едва ли потеряют⁶². Однако в нескольких (наиболее удачных в книге) стихотворениях прием доводится до смыслового предела: между двумя ипостасями субъекта возникает коммуникация, благодаря которой поэтическое высказывание преодолевает монологизм. Так, в стихотворении

[Бавильский, 2001]. Вероятно, отчетливее других творческий принцип Шульпякова сформулировала В. Полухина: по ее мнению, «автор описывает внешнее... в надежде поймать в <его> сети смысл. Он как будто вьет кокон, который обнимает невидимое и пока неизвестное содержание, тем самым давая — хотя бы — его очертания» [Полухина, 2002].

⁶² См., например, стихотворения «Поезд причаливает к перрону, как после шторма...» и «В городе полдень, на заливе стреляет пушка...», объединенные в диптих. Протагонист здесь принципиально не выделен из толпы, потому и различия между «я» и «ты» максимально редуцированы.

«Третий день в наших краях дует весенний ветер...» герой не только обращается к самому себе с вопросами (которые, по законам риторики, вовсе не требуют ответа), но и самостоятельно поправляет свои же неточности: «Ты заметил, что в марте все кажется слишком длинным / и холодным и даже окна выглядят уже? / Что это, сосны? Да нет, милый мой, это опять осины. / И пока ждешь автобус, успевают замерзнуть лужи» [Шульпяков, 2001: 32]. Впрочем, разбиение речевого потока на «реплики», где один «собеседник» всегда «осведомленнее» другого (и сближается по широте своего кругозора с автором) — только один из способов диалогизации текста, используемых Шульпяковым. Иногда даже отдельные «реплики», составляющие произведение, внутренне диалогичны, а основным средством автокоммуникации становится двуголосое слово [Бахтин, 1997–2012 (6): 6–300].

Характерный пример — стихотворение «Ты живешь в тупике у Казанского, скажем, вокзала», строящееся сначала как скрытый, а ближе к финалу все более очевидный диалог субъекта с самим собой. С первых стихов налицо соотнесенность двух интенций, одна из которых принадлежит «молчаливому» «ты» (герою), а другая — его «оппоненту» (носителю речи, приближенному к авторскому полюсу)⁶³. При этом интересно, что едва ли не каждая семантически нагруженная фраза подчинена единой логике: сначала как бы утверждается нечто, после чего заявленная позиция корректируется с помощью иронии. Например, строка «Из окна — сто дорог, но тебе их, конечно же, мало» [Шульпяков, 2001: 78] указывает на неограниченную свободу героя («сто дорог») — и в то же время на его романтическую неудовлетворенность, которая дискредитируется как не соответствующая ситуации («тебе их... мало»). В третьей-четвертой строфах ирония и вовсе дезавуируется: гастрономическая претенциозность субъекта («...ты

⁶³ Конечно, «ты» в стихотворении может интерпретироваться и как действительный, отделенный от автора «другой» (на что косвенно указывает посвящение «А. В.» [Шульпяков, 2001: 78]), однако в контексте творчества поэта правомерно и предложенное прочтение.

шествуешь мимо купить себе к вечеру кьянти» [Шульпяков, 2001: 78]) объявляется позой, оторванной от действительности, а его ипостаси объединяются в «мы», характеризующееся также отнюдь не положительно: «Ну польстил, ну не кьянти. Скорей всего, что-нибудь типа / “Изабеллы”, что славно врачует твой комплекс Эдипа. / Помнишь, все эти типы, эдипы, оресты, улиссы, энеи — / парни как на подбор, но, видать, как и мы, ротозеи...» [Шульпяков, 2001: 78]. Таким образом, поэтическое слово у Шульпякова, совмещающее интенции автора и героя, — это «слово с оглядкой» [Бахтин, 1997–2012 (6): 219–220] и «слово с лазейкой» [Бахтин, 1997–2012 (6): 259–261], учитывающее позицию «другого» и меняющее свой смысл под ее «давлением».

В следующей книге поэта, «Желуде», способы репрезентации субъекта усложняются, а его геройная ипостась получает бóльшую автономию. Показателен в этом плане текст, открывающий один из разделов сборника и потому претендующий на положение программного, — «Обрастаешь стихами, как будто вторая кожа...». Человеческая личность уподобляется в нем старому, классического стиля дому, а переход из комнаты в комнату обещает новое знание. «Постояльцам» дома, «двойникам» протагониста, посвящено немало стихотворений: здесь и «слепой какаду», для увеселения публики составляющий «словечки из мелко нарезанных литер» [Шульпяков, 2007: 8], и персональный «дерсу узала», проводник по миру поэзии [Шульпяков, 2007:18], и даже лишенный обладателя голос, едва слышный, но увлекающий за собой [Шульпяков, 2007: 9]. Замысел Шульпякова четко артикулирован: семантическим ядром большинства текстов оказывается тема творчества, а «ответственная» за него часть личности приобретает по отношению к «я» статус «другого». Тогда и заглавие книги — «Желудь» («...какой-нибудь малознакомый квартал, / где снежную бабу катали из глины — / я знаю! — там желудь за шкафом лежал, / а мимо несли бельевые корзины...» [Шульпяков, 2007: 17]) — прочитывается как символ «начала начал», всего действительно важного, что есть в человеке, но затерянного в

глубине подсознания. Особенность шульпяковской поэтики состоит в том, что, возвращаясь из этих глубин, сокровенное принимает форму «другого», хотя и наделенного иногда внешними чертами автора: «невысокий мужчина в очках с бородой / на чужом языке у меня под луной / раскрывает, как рыба, немые слова, / я не сплю, ты не спишь, и гудит голова...» [Шульпяков, 2007: 7].

Иными словами, в «Желуде» обозначается смена художественных приоритетов относительно предыдущего сборника: если в «Щелчке» доминирующая позиция принадлежала «я», а «другой» был подавляем его авторитетом, то теперь именно с «другим» связываются представления об экзистенциальной подлинности. В книгах Шульпякова 2010-х гг., «Письмах Якубу» и «Самети», названная тенденция усиливается, а «принцип матрешки», при котором авторское «я» скрывает в себе «двойника», получает дальнейшую разработку. Чтобы убедиться в этом, достаточно привести начальные строки стихотворения, тематизирующего двойничество: «там у меня живет поэт, / он эти песенки поет / там у него парад планет, / а на бульваре гололед // там у меня живет другой / под электрической дугой, / неразговорчив и небрит / и половицами скрипит»⁶⁴ [Шульпяков, 2017: 14]. Отметим, что количество «двойников» в цитируемом произведении увеличивается, а разрыв между ними и «я», которое не ассоциирует себя «ни с этим и ни с тем» [Шульпяков, 2017: 14], возрастает. Отсюда только один шаг до объективации «двойника» как реального «другого», чье сознание, однако, оказывается легко проницаемым для субъекта.

Ключевой в этом отношении текст — «большое» стихотворение «Джема аль-Фна», сюжетно и содержательно приближающееся к поэме. Основой повествования становится поиск протагонистом собственного «я» на средневековой площади в Марракеше, неизвестно когда и при каких

⁶⁴ См. другой подобный пример: «во мне живет слепой угрюмый жук; / скрипит в пустой коробке из-под спичек / шершавыми поверхностями штук / хитиновых — и кончиками тычет...» [Шульпяков, 2012: 57]. Сходные мотивы звучат также в стихотворениях «человек на экране снимает пальто...» и «лопухи ли, папоротник рыжий...».

обстоятельствах утраченного. Однако вновь обретенная идентичность обнаруживает ярко выраженную интерсубъектную природу: герой вдруг осознает, что «я — это они: продавцы / и погонщики, зазывалы и нищие, ремесленники / и бродяги» [Шульпяков, 2012: 22–23]. Размыванию субъектных границ «аккомпанирует» снятие границ культурных, сказывающееся не только в плане хронотопа, но и на уровне речевой организации произведения: часть реплик сопровождающего героя торговца, воспроизведенных по-русски, дублируются и на «языке оригинала» — французском. Несмотря на то, что случившееся вызывает у протагониста ужас («Я хотел найти себя, но стал / всеми!..» [Шульпяков, 2012: 23]), финал текста получает ироническую «подсветку»: на обращенную к патрульному офицеру фразу «Мне кажется, что я не существую...» тот отвечает вопросом «Кому кажется, мсье?» [Шульпяков, 2012: 23], обнажая иллюзорность описанной в стихотворении «метаморфозы»⁶⁵. Согласно поэту, человек всегда «остается самим собой» [Шульпяков, 2012: 10], однако это вовсе не отменяет его способности к эмпатии, «вживанию» в чужое «я» и идентификации с ним. Метасюжет поэзии Шульпякова — это постепенное открытие в себе «другого»: сначала как собеседника во «внутреннем споре», затем как «двойника», не делимого от автора, и наконец — как «полноценного» человека, принадлежащего иной культуре.

Сходным образом выстраивается и субъектная сфера лирики Марии Степановой. В критической литературе ее поэтика осмысливается в категориях «диффузности» и «деперсонализации» «я», «столкновения голосов», приводящего к «какофонии цитат и аллюзий» [Шевеленко, 2017], «протеизма» и «ситуативности» субъекта речи [Житенев, 2017]. По мнению И. Ратке, творчество Степановой — это «метание / мерцание “я” в слоях

⁶⁵ См. комментарий автора к журнальной публикации текста: «Первые строчки этого стихотворения я начал бормотать в машине, которая везла меня из Марракеша в Фес. Уже тогда я знал, о чем будет это стихотворение. Что произойдет с героем и кто ему подыграет. Какими будут декорации. Открытым оставался только финал. Который в таких вещах невероятно важен, поскольку должен перевернуть все стихотворение с ног на голову (или наоборот)» [Шульпяков, 2008].

языковой стилистики», имеющее цель «выйти к... новой разновидности поэзии, преодолевшей наивные формы авторского присутствия» [Ратке, 2017]. О том же говорит и сама Степанова в эссе «Перемещенное лицо»⁶⁶, подчеркивая кризисный характер и полифоническую природу современной поэзии: «Исчерпанность и конечность “я” <...> представляются мне главной ловушкой, в которой обнаруживает себя лирика, подошедшая к очередной финальной черте — где, чтобы выжить, поэту нужно стать *хором*» [Степанова, 2017: 426; курсив автора. — А. Б.]. Именно хоровое начало, исторически присущее поэзии [Бройтман, 1997: 11–12], актуализируется в текстах Степановой, а развитие ее поэтики, по точному выражению Е. Вежлян, может быть представлено как «рождение внешнего мира из солипсического духа лирики» [Вежлян, 2012: 200].

В первых книгах автора, «Женской персоне» и «Негре», едва ли не основным способом репрезентации субъекта становится отделение от «я» его субститутов, восходящее к древнерусской традиции «при» между душой и телом [Бройтман, 1997: 67]. Тяготеющее к персонажному полюсу, тело, пожалуй, и является главной темой ранней Степановой, представляя то как предмет наблюдения героини, вглядывающейся в свое отражение (при этом фиксируется старение, болезненность, ущербность плоти), то как объект ее манипуляций, направленных на получение удовольствия (в этом случае на передний план выдвигаются аутоэротические мотивы)⁶⁷. Регулярно повторяющаяся сюжетная ситуация — неузнавание себя в собственном теле, вызванное либо несовпадением ожиданий с действительностью («В малом зеркальце — и посмотреть противно / На немилые черты. <...> На тебя ли, на

⁶⁶ Эссе опубликовано в качестве послесловия к книге избранных стихотворений Степановой «Против лирики», в силу чего может считаться авторским манифестом.

⁶⁷ См., например, стихотворение «С утра синели васильки», где реализованы обе тенденции: «Так, что ли, буду в зеркалах / Своим ущербом тешить зренье, / Глядеть, раздевшись догола, / На тела бедное строенье. <...> Бока оглаживать руками, / Тая бывалую заразу: / Биение срединной ткани, / Уже не лакомое глазу» [Степанова, 2017: 27]. Примеры подобного рода можно найти в стихотворениях «Как пьется пиво под грозой!», «Рыбницей стеклянной, голубою», «Чтоб, неразумное, не голосило...» и мн. др.

себя»⁶⁸ [Степанова, 2017: 38]), либо вообще не мотивированное («Тело, в постелю падающе, как сноп, / В неживом одеяле, как в кулаке. / Словно не я, а чего-то горб» [Степанова, 2017: 111]). Однако наибольший интерес представляют примеры, где неузнавание выступает в комплексе с другими немаловажными для Степановой особенностями. Так, в стихотворении «Вот кожа — как топлено молоко» связь между внешним обликом и внутренним «я» героини истончена, поэтому тело воспринимается как неудобная, будто пальто с чужого плеча, оболочка, вырваться из которой заведомо невозможно: «Свернувшись в раковине тесной / Ушной, душной или очесной <...> Взмороженная, как треска. / Створоженная, как тоска <...> Лежу лежмя, как неизвестный» [Степанова, 2017: 92]. Вообще, мотив оболочки и содержимого (словами Степановой — «пазухи жаркой для жалобной жизни» [Степанова, 2017: 48]) в творчестве поэта один из ведущих, а его многочисленные вариации порождают диалогические отношения между разными ипостасями субъекта.

Прежде всего, интенции «я» и «тела» радикально разнятся. Если первое сориентировано на активную деятельность и открыто переменам, то второе сопротивляется любому движению, предпочитая новизне впечатлений атмосферу домашнего комфорта («Ленивица, встань-ка с постели! / Себя бы я за ногу в утро втянула, / Когда б не сидела в расслабленном теле, / Как в деснах здоровые зубы» [Степанова, 2017: 31]). Именно «телу» (а вовсе не «душе», как это принято в классической традиции) предписано быть источником чувств — например, любви, которая не только овеществляется («...Ты, любовь, в квартире расположилась, / Разлеглась, разъелась, выкатив брюхо» [Степанова, 2017: 23]), но и противопоставляется творчеству, находящемуся вне материальных координат и потому бесполезному («Ты, тетрадь, уныла, — плохой соложник. / Разве что ладонь на тебя положишь» [Степанова, 2017: 23]). Кроме того, «тело» осмысливается как

⁶⁸ Поэтические сборники Степановой и далее цитируются по книге «Против лирики» [Степанова, 2017].

несамодостаточное и нуждается в постоянной опеке со стороны «я»: сколь бы ни казалась естественной необходимостью в элементарных гигиенических процедурах, отдыхе или одежде, соматические потребности у Степановой дополнительно акцентируются (см., например, такие тексты, как «Моря бы не зреть у моря, око!», «Рыбицей стеклянной, голубою», «Чтоб, неразумное, не голосило...» и др.).

В свете сказанного стихотворение «О Близнецах», реализующее сходный набор мотивов, прочитывается как развернутая метафора жизни. Взаимодействие «близнецов» — «души» (эквивалентной «я») и «тела» — представлено как «дружба-вражда», как конфликт интенций, являющийся, однако, необходимым условием существования. В каждый момент времени пассивность «тела» компенсируется витальностью «души», лишившись которой человек тут же «соскальзывает» в небытие. Границы земного пути у Степановой отчетливо обозначены: «утренний поезд» из первой строфы образует композиционное «кольцо» с поездом в финале стихотворения: в одном случае протагонист рискует опоздать к отправлению («Близнеца близнец торопит, / Поезд утренний гудит...» [Степанова, 2017: 56]), в другом же — только одному «близнецу» удастся продолжить путешествие («Скорый поезд пробегает / Виноградники и чащи, / Как надкушенная груша, / В нем близнец без близнеца» [Степанова, 2017: 57]). Значимо и то, что «расставание» «братьев» обрисовывается как подготовка к похоронному обряду: приведенное в порядок «тело» дожидается своей участи в гостиничном номере⁶⁹ («гостиница» — указание на ограниченность отведенного человеку времени), пока «душа» переселяется в «лучший мир», воспользовавшись нехитрым транспортом (параллель с греческим мифом «смазана», но угадывается без усилия).

В книгах Степановой 2000-х гг., «Тут-свет» и «Лирика, голос», телесные коннотации субъекта не столь выражены, а мотив оболочки и

⁶⁹ См. концовку стихотворения: «Порошком зубным, сыпучим / Близнецу близнец подкрасит / Переменчивые веки, / Руки сложит на груди <...> И отрезанной косицей / Под хлопчатой простынею / Отчуждается близнец» [Степанова, 2017: 57].

содержимого приобретает новые смыслы. Соотнесенность не выговоренных напрямую интенций, распределенных между «я» и «телом», уступает место полноценному диалогу, участники которого воплощают разные грани личности протагонистки. Например, в стихотворении «Вот она весна, и все шелушится...» соплагаются обновляющаяся природа и состояние героини, занятой пасхальными приготовлениями. Двучленный параллелизм, лежащий в основе текста, усложняется введением «голосов», комментирующих происходящее; если в «природной» части параллели их присутствие минимально, то «человеческая» строится по всем законам драмы: жизнеутверждающий, но излишне самонадеянный монолог героини («Это все будет у нас перекроено, / вынута, выделено, устроено» [Степанова, 2017: 215]) сопровождается резкой, как бы отрезвляющей авторской ремаркой («Это мне говорила / Маша, егда курила. / А сигарету бросит — / Пойдет и меня не спросит» [Степанова, 2017: 215]). Впрочем, расщепление говорящего на несколько самостоятельных «я» — в одном из стихотворений они позиционированы как «Маша» и «Степанова» [Степанова, 2017: 221] — для рассматриваемой поэтической системы не предел: содержимым телесной оболочки, наряду с уже упомянутыми субъектами, может стать и реальный, внеположенный автору «другой».

Стихотворение «Я, мама, бабушка, 9 мая» и подобные ему могут считаться переходными от ранней степановской лирики к книгам 2010-х гг. — «Киреевскому» и «Spolia». Упомянутые в заглавии персонажи осмысляются здесь как части одного, будто бы собранного из осколков, целого. Сюжетно субъектная структура текста мотивирована их родством, содержательно — попыткой «высветлить в повседневном существовании... признаки утраченных ощущений, контуров предметов, смыслов, <...> ушедших в прошлое» [Бак, 2015: 465]. Проявляясь в настоящем, эти «смыслы» нуждаются в материальном носителе, которым, в соответствии с авторской логикой, становится тело героини — сквозь внешнюю оболочку «я», подобно водяным знакам, проступают черты ее предков, а в

произносимых ею словах слышатся чужие голоса: «Оттого и каждый день Победы / Выше на один этаж, / На котором мы ведем беседы / Тройственные, как трельяж» [Степанова, 2017: 129]). Дальнейшая эволюция Степановой просматривается достаточно четко: в «Киреевском» стремление протагонистки быть «каждой» и «любой» [Степанова, 2017: 239] приводит к появлению целого потока ролевых монологов (см., например, стихотворения, входящие в раздел «Девушки поют» [Степанова, 2017: 270–293]), а в «Spolia» выступает объектом метапоэтической рефлексии («она не способна говорить за себя, / потому в ее стихах обязательны рифмы <...> где ее я, положите его на блюдо / почему она говорит голосами» [Степанова, 2017: 341] и т. п.). Согласно Степановой, центром художественного мира на современном этапе должна быть «не личность поэта», а «что-то с-наружное» [Степанова, 2017: 425], поэтому метасюжет ее поэзии — это движение от единой разделительной целостности «я», утверждающейся в ранних текстах, к полноценному «другому», который выделяется из его структуры и приобретает самостоятельность.

Таким образом, если задачу, стоящую перед поэтом, Г. Шульпяков и М. Степанова видят одинаково — «влезть / в чью-то шкуру» [Шульпяков, 2012: 14], «в личико иное» [Степанова, 2017: 125], — то приемы полифонического письма в их текстах разнятся. Двуголосому слову и фрагментированию «я» у первого противопоставлены конфликт интенций и драматизация высказывания у второй. Однако как бы ни отличались конкретные способы построения текста, в поэзии обоих авторов диалог приводит к диффузии «я» и «другого», а лирический субъект обнаруживает межличностную природу. Ту же «буферную зону» на границе «своего» и «чужого» осваивают Д. Воденников и Б. Рыжий, однако «внутренний собеседник» в их стихах дистанцирован от автора настолько, что, отделяясь, воплощает наиболее существенные его качества или превращается в «другого», чью связь с ним необходимо специально доказывать.

Представление о Дмитрие Воденникове⁷⁰ как о певце «новой искренности», читать которого «стыдно и сладко» [Рождественская], прочно закрепилось в литературной критике. «Экзистенциальный стриптиз», «душевная “обнаженка”» [Иванова, 2003: 176], «чувство... незащитности в мире текучих, соблазнительных и опасных стихий» [Шубинский, 2006: 119], «голая, чистая правда» [Сальникова] — вот характерный синонимический ряд, фиксирующий особенности его самопозиционирования. Впрочем, откровенность высказывания не исключает опосредованности переживания: мир Д. Воденникова — это «театр одного актера», окруженного многоуровневой «системой двойников и зеркал» [Штраус, 2007: 22]: «я» субъекта тотально фрагментированно, а диалогические отношения между его ипостасями являются главным «двигателем» лирического сюжета [Вязмитинова: *«Мне стыдно оттого, что я родился кричащий, красный, с ужасом — в крови...»*].

В ранних текстах (прежде всего в книге «Репейник») авторская ориентация на диалог уживается с отрефлексированной замкнутостью на себе: основным приемом, организующим субъектную сферу стихотворений, становится отделение от «я» его состояний / субститутов. Их персонификация — беспрецедентная в современной лирике — осмысливается как безусловное «ноу-хау» поэта: личностные качества и эмоции героя принимают животный (реже — человеческий) облик, вступая с ним в подобие коммуникации (не всегда вербальной, но, как правило, интенсивной). Так, стихотворение «Ах, жадный, жаркий грех, как лев, меня терзает» строится на развертывании исходного, заданного уже первой строкой, сравнения: вождление, впервые овладевающее ребенком (отсюда мотивы сладости и томления) оказывается настолько могущественным, что уподобляется льву — традиционной аллегории власти и силы. В дальнейшем реальный план текста полностью вытесняется компаративным:

⁷⁰ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «“Новая искренность” в поэзии Дмитрия Воденникова: о поведенческих стратегиях лирического субъекта» [Бокарев, 2018б].

«манипуляции» «царя зверей», совершаемые в отношении субъекта, описываются в подробностях («О! матушка! как моль, мою он скушал шубку <...> он мой живот лепной, как пирожок с изюмом, / безумьем медленным и сладким набивает...»⁷¹ [Воденников, 2011: 9]), равно как и ответные действия героя, пытающегося преодолеть соблазн («А ночью слышу я, зовут меня: “Данила, / ни меда, ни изюма мне не жалко, / зачем ты льва прогнал и моль убил, Данила?”») [Воденников, 2011: 10]). Таким образом, пространство внутренней борьбы у Воденникова «овнешняется», а разнонаправленные интенции «я» превращаются в персонажей-антагонистов.

Способствует этому и интертекстуальная «аранжировка» стихотворения: если имя героя заставляет вспомнить Данилу-мастера из бажовской «Малахитовой шкатулки»⁷², то лев ассоциируется с зооморфными инкарнациями Хозяйки и ее сюжетных «заместителей» (например, Голубой Змейки). Специальное исследование, посвященное циклу, выявило принципиальную для поэтики Бажова связь Эроса и Танатоса [Липовецкий, 2014: 220]: неслучайно каменный цветок, принадлежащий Малахитнице, выступает и символом ее сексуальности (если учесть фрейдистские коннотации образа), и указанием на неизбежность смерти (губительная сила камня писателем неоднократно акцентирована⁷³). Неявные параллели с Бажовым приводят к тому, что «мир диковинных зверей из детсадовской книжки» [Бак, 2015: 103] воспринимается читателем как по-настоящему опасный, а искушение, переживаемое протагонистом, — как непреодолимое. Поэтому финал текста едва ли благополучен: лев перестает осознаваться как угроза, но потерянный во сне палец интерпретируется как символическая смерть ребенка (а с позиций психоанализа — в духе сюжетов кастрации) и

⁷¹ Книги и циклы Воденникова и далее цитируются по сборнику стихотворений «Обещание» [Воденников, 2011].

⁷² Персонаж по имени Данила появляется в трех сказках Бажова — «Каменном цветке», «Горном мастере» и «Хрупкой веточке». По мнению Д. П. Бака, условно-литературное имя воденниковского героя сигнализирует о том, что говорящий отделяется от своей «достоверной биографии» [Бак, 2015: 104].

⁷³ См., например, такие тексты, как «Каменный цветок», «Тяжелая витушка», «Синюшкин колодец» и др.

воскрешение-пробуждение в нем мужчины: «“Скорей проснись, очнись скорей, Данила”. / И я с откусанным мизинцем просыпаюсь» [Воденников, 2011: 10].

Сходным образом строится и стихотворение «Сам себе я ад и рай, и волк, и заяц черный» — с той разницей, что число персонифицированных качеств субъекта увеличивается. Отправной точкой в разворачивании сюжета становится потеря героем идентичности, при этом изменения, происходящие в его сознании, тщательно фиксируются: «...под Пасху / поселиться во мне пришли лисица, / петух и кот, кот и петух, кот и лисица. / Уж и гнули они меня, и лапами били сухими, / но зато теперь никто меня не покинет» [Воденников, 2011: 14]. Разумеется, речь не идет о шизофреническом расстройстве личности: один из ключевых мотивов «Репейника» — взросление, которое и сопровождается в анализируемом стихотворении диссоциацией. Характеристики, данные упомянутым животным, в целом соответствуют их «репутации» и прозрачно намекают на скрытые за ними понятия. Так, лиса («б^оо^оская морда») олицетворяет похоть, кот («дюже умный, гордый») — независимость и свободолюбие, петух («веселая тушка») — излишнюю самонадеянность [Воденников, 2011: 14] и т. д. Повторяющийся сюжетный ход — «изъятие» персонажей из текста, причем судьба каждого мотивируется его поведенческими склонностями: лису ловят и убивают «бабы», петух, прежде чем умереть, лишается своего главного атрибута — гребня, а кот и вовсе пропадает бесследно. Если обретение виртуального «бестиария» прочитывается как признак взросления (отмеченного множеством противоречивых, нередко взаимоисключающих потребностей и желаний), то исчезновение «многоумных тварей» [Воденников, 2011: 16] — как иссякновение жизни, ее девальвация. Единственное, что остается герою, — это «волчья и заячья мука» [Воденников, 2011: 16], страх и одиночество, сопровождающие человека до последней минуты.

В следующих книгах («Как надо жить — чтоб быть любимым», «Черновике» и др.) полифоническая природа текста осознается Воденниковым как доминанта поэтики и подкрепляется композиционными средствами — сегментацией высказывания (с помощью шрифтовых выделений) и использованием автоэпиграфов (нередко специально сочиненных для этой цели)⁷⁴. Если курсивом отмечается дополнительный речевой поток, принадлежащий «внутреннему оппоненту» [Бак, 2015: 105], то эпиграф призван заострить или поставить под сомнение сказанное⁷⁵. Когда стихотворение начинается словами «Так неужели / я никогда не посмею...» [Воденников, 2011: 84], а продолжается самополемикой («...а кто, собственно, / может мне здесь запретить, / уж не вы ли, мои драгоценные, / уж не вы ли...» [Воденников, 2011: 84; курсив в цитатах и далее принадлежит автору. — А. Б.]), смысл приема становится очевиден: рождение мысли прямо на глазах у читателя создает впечатление непосредственности речи, а диалог становится принципом ее структурирования. Кроме того, в диалоге реализуется стремление героя определить свои личностные границы, поэтому мотив отчуждения приобретает у Воденникова значение ключевого⁷⁶ («Так жить, чтоб быть / ненужным и свободным, / ничейным, лишним, рыхлым, как земля, — / а кто так сможет жить? / Да кто угодно, / и как угодно — но не я, не я» [Воденников, 2011: 92]). Эпиграфы же, представляющие собой «инобытие основного текста» [Житенев, 2006: 20], часто не столько выражают его главную мысль, сколько спорят с ней. Например, утверждение «Так вот во что — створожилась любовь...» [Воденников, 2011: 107], предпосланное одному из произведений, оборачивается в нем своей противоположностью: герой не намерен впасть в

⁷⁴ Данная особенность поэтики Воденникова уже становилась объектом исследовательского внимания: см., например, работы Д. П. Бака [Бак, 2015: 102–108] и А. А. Житенева [Житенев, 2006].

⁷⁵ Показательно, что некоторые эпиграфы появились лишь при повторной публикации стихотворений [Бак, 2015: 107].

⁷⁶ Подробный анализ данного мотива см. в работах А. А. Житенева [Житенев, 2006: 19; Житенев, 2012а: 286].

отчаяние и надеется на возобновление чувства («И мы — проснемся, на чужих руках, / и быть желанными друг другу поклянемся...») [Воденников, 2011: 107]). В целом стихотворения Воденникова с автоэпиграфами отдаленно напоминают мандельштамовские «двойчатки», реализующие разные пути развития одной и той же поэтической мысли.

Совершенно иная, по сравнению с рассмотренной, тенденция (возникающая уже в «Репейнике» и не теряющая значимости в зрелых текстах) — принципиальная открытость героя миру, при которой все «существующее вокруг источника речи» включается в структуру лирического субъекта [Штраус, 2007: 23]. Формула «“я” — это “другие”» как нельзя лучше характеризует авторское мироотношение: своеобразие персонального опыта определяется в первую очередь внешними контактами, а значит, люди, с которыми приходится иметь дело, неотделимы от самосознания личности. Заглавие одного из стихотворений — «Мистические любовники» — указывает на тесную связь между «я» и его окружением: многочисленные «другие» (их имена перечислены в первой строфе — «Вова, Галя, Соня, Дима» [Воденников, 2011: 32]) забираются «под кожу», «бродят в голове» героя, грозя устроить «содом» [Воденников, 2011: 33] — и это, согласно Воденникову, естественный способ существования. Отношения между «любовниками» и сознанием протагониста крайне напряженные: удовлетворение его желаний — главный стимул их жизни («...я их всегда имею по порядку...» [Воденников, 2011: 32]), но за удовольствие герой вынужден платить знанием, что когда-нибудь они его «задушат» [Воденников, 2011: 33]. Вместе с тем избавление от названных «сущностей» чревато потерей индивидуальности — без них «я» фактически перестает существовать, ведь именно они делают его неповторимым: «Но если, Поля, все они меня оставят, / какой я буду легкий и прозрачный, / и можно всех во мне растлить или убить. / Так как же быть с любовницей иначе, / чем их судьбой себе живот набить?» [Воденников, 2011: 33].

Мотив «поглощения»⁷⁷, возникающий в процитированном стихотворении, — универсальная в творчестве автора модель взаимоотношений между «я» и миром. Позволяя «другому» стать частью своей личности («поглощая» его), протагонист сам становится объектом «поглощения» (травматический характер такого процесса у Воденникова тематизируется). Символическим выражением чужого сознания служат, как правило, образы «крыжовника» [Воденников, 2011: 19–21] / «репейника» [Воденников, 2011: 22–24], / «шиповника» [Воденников, 2011: 153–154], не сводимые к конкретной субъективности и приобретающие вселенские масштабы⁷⁸. Если «репейник» в одноименном стихотворении объявляется «богом», то герой, лежащий «под ним в очках и горячих джинсах» [Воденников, 2011: 22], — его творением, обреченным на смерть (именно так трактуется мучительное «слияние» с миром: «Он, нарядный, мохнатый, / наелся мной и напился...» [Воденников, 2011: 22]) и дальнейшее «второе рождение» (неслучайно текст посвящен Исааку и его родителям — Аврааму и Сарре⁷⁹ [Воденников, 2011: 22]). Упоминанием библейских персонажей поддерживается и мотив жертвоприношения: для того, чтобы «возрождение» / «обновление» стало возможным, необходимо отказаться от прошлого, пожертвовать самым дорогим, что есть у человека, — частью своего «я»: «Жил да был у меня когда-то барашек, / не было барашка в мире краше, / он играл со мной, звенел кудельками, / только стал я лучше, стал я старше / (говорит, а сам глядит на жирный камень). / Знаешь: ты отдай за меня барашка, / что-то стало мне с барашком этим страшно» [Воденников, 2011: 23–24]. Иными словами, «я» у Воденникова — это часто

⁷⁷ Подробный анализ данного мотива см. в статье Л. Г. Вязмитиновой [Вязмитинова, 1999: 275].

⁷⁸ К сходным выводам приходит Л. Г. Вязмитинова, анализируя стихотворение «Было горло красненьким, голодным, прогорклым...»: «...“чудовище” трансформируется в “плачущую жемчужно” “жабу”, “всех” “заманившую в свое горькое, горькое горло”. Слово “горло”, являющееся <...> трансформацией “репейника”, оказывается как всем миром, так и его составным элементом...» [Вязмитинова, 1999: 275].

⁷⁹ Как известно, Авраам был готов принести сына в жертву, поэтому отмена ритуала может быть осмыслена как «второе рождение» Исаака.

интерсубъектная структура, формирующаяся в тесном взаимодействии с «другим» и невозможная вне этого контакта.

Примечательно, что автокоммуникация, понимаемая как инвариант субъектных отношений, может «захватывать» в творчестве поэта смежные «территории», «вызревая» внутри диалога с «другими». Таков лирический цикл «Мои тебе чужие письма»: уже заглавие свидетельствует о зыбкости субъектных границ (письма «мой», но все-таки «чужие»), а коммуникативная ситуация, к которой оно отсылает, воспринимается как аномальная. Часть произведений — цикл состоит из десяти относительно самостоятельных текстов — вообще не имеет выраженного адресата: размышления об электронных дневниках, творчестве, мужской красоте соседствуют в них с интимными подробностями и претендующими на универсальность сентенциями. Впрочем, процесс письма становится объектом рефлексии уже во втором стихотворении, а в пятом, шестом и седьмом текстах приводится сама «переписка»: «Ты — мне пишешь: “...и вот, в куче старых штрафов за неуставную парковку нашел твое раритетное письмо. <...> Зачем я его некогда распечатал — не знаю. Наверное, хотел порыдать над ним в лопухах, но по живости натуры отвлекся и забыл”» [Воденников, 2011: 178]. Приведенный фрагмент интересен тем, что слова, явно атрибутируемые протагонисту, парадоксальным образом приписываются его собеседнице. Подобный ход — прямая реализация заглавной формулы: оппозиция «свое — чужое» снимается, а адресант и адресат совпадают в одном лице. По мысли Воденникова, единственный «провиденциальный собеседник» поэта («мой... письменный ты, / мой бессмысленный стихотворешник» [Воденников, 2011: 179]) — это он сам, поэтому «разговор с... собой» — отнюдь не «ловушка», в которую попадает очередное стихотворение [Бак, 2015: 107], а неотъемлемая черта авторской поэтики⁸⁰.

⁸⁰ Эпиграф, предпосланный циклу, подсказывает иную — патографическую — интерпретацию, однако это как раз тот случай, когда основной текст не поддерживает, а опровергает ее: «Один человек, страстный садовод, пытался натянуть нити вдоль грядок, на которых он посеял салат-латук, для того, чтобы защитить его от птиц.

Таким образом, лирика Д. Воденникова предусматривает для субъекта две противоположные друг другу стратегии поведения: эгоцентрическую замкнутость на себе и болезненную открытость миру. При этом «языком переживания» в обоих случаях оказывается полифония — внутренний диалог, в который вовлекаются как «отчужденные» от «я» состояния и эмоции, так и жизненные «попутчики» героя, определяющие его самосознание. Изощренность этого языка — результат осознанных авторских усилий, поэтому протагонист, двоящийся в интертекстуальных «зеркала» или меняющий «роли» в процессе очередного «сеанса откровений», автоматически растождествляется с подлинным «я» поэта. Можно предположить, что последнее Воденникову едва ли интересно, а декларируемая им «новая искренность» — явление сугубо эстетическое [Житенев, 2006: 17; см. также: Житенев, 2012а: 286].

В лирике Бориса Рыжего⁸¹ отношения «я» и «другого» характеризуются не меньшей, в сравнении с Воденниковым, напряженностью. По мнению Т. А. Арсеновой, поэта отличает особый характер саморефлексии — переживание себя как героя — и точка зрения, дистанцирующая говорящего от собственной социокультурной роли творца [Арсенова, 2011а: 33]. Автометаописанием такой «оптики» (ею и порождается полифония) можно считать строки из стихотворения «Падал снег», обращенные к осмыслению творческого акта: «И радость посторонняя и боль — / все равно вызывало отвращенье. / И мне казалось даже: нет меня. / Я, вероятно, превратился в ноль. / Я жить ушел в свое стихотворенье — / погас на пепле язычком огня» [Рыжий, 2014: 162]. Любопытно, что механика художественного процесса, обрисованная поэтом, созвучна теоретическим взглядам М. М. Бахтина, считавшего неременным условием авторства

Его жена вернулась из магазина и обнаружила паутину из нитей, завязанных сложным и бессмысленным образом, вне зависимости от направления грядок.

Это был первый признак того, что в последующем оказалось слабоумием (Из книги по психиатрии)» [Воденников, 2011: 174].

⁸¹ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Структура авторского “я” в поэзии Бориса Рыжего» [Бокарев, 2017в].

«внежизненно активную позицию» субъекта⁸² [Бахтин, 1997–2012(1): 203]. Именно о такой позиции и идет речь у Б. Рыжего, который не исключает для себя возможности быть как создателем («Я, вероятно, превратился в ноль»), так и героем собственного произведения («Я жить ушел в свое стихотворенье...»). И дело здесь не только в общеродовых свойствах лирики, не изжившей субъектный синкретизм, но и в умении видеть себя как «другого» — в пределе почти автономную по отношению к автору личность.

Среди стихотворений Рыжего полифоническим принципом мышления объединен небольшой, но репрезентативный корпус текстов, где интересующее нас явление воплощается в трех различных формах. Первая предполагает, что (1) авторское «я» реализуется одновременно и как протагонист, и как описывающий его извне лирический повествователь, на чье видение сориентирована точка зрения текста («К Олегу Дозморову», «Ода», «Море» и др.). В рамках второй формы (2) внимание субъекта сосредоточено на персонаже, который наделяется сходными с автором биографическими, психофизическими и т. д. характеристиками и воспринимается как нераздельный, но и неслиянный с ним «двойник» («От ближнего света снег бел и искрист...», «Темнеет в восемь — даже вечер...», «Жил на свете господин...» и др.). Наконец, третья форма основана на (3) отчетливой оппозиции автора и героя, причем виртуальный, подчеркнуто литературный статус последнего намеренно акцентируется («Мой герой ускользает во тьму»). Рассмотрим каждую из форм на примере конкретных текстов, уделяя особое внимание исследовательским алгоритмам, позволяющим различать интенции «я» и «другого».

(1) Стихотворение «Ода», строящееся как субъектно не маркированное высказывание, интересно прежде всего особенностями точки зрения. Первоначально в кругозор лирического повествователя попадают лишь патрулирующие город «милищанеры» (благодаря нестандартной орфографии

⁸² См. также его ставшее хрестоматийным высказывание: «Чистая творческая активность, из меня исходящая, начинается там, где ценностно кончается во мне всякая наличность, где кончается во мне все бытие, как таковое» [Бахтин, 1997–2012(1): 203].

отсылка к творчеству Д. А. Пригова очевидна⁸³), и только в третьей строфе возникает собственно герой, увиденный со стороны и глазами этих «милицанеров»: «Вдруг Синицын: “Стоп, машина”. / Скверик возле магазина / “Соки-воды”. На скамейке / человек какой-то спит» [Рыжий, 2014: 300]. Из цитаты видно, что поле зрения героя (позднее он будет обозначен как «Борька Рыжий») существенно ограничено: для него не существуют ни созерцающие его «блюстители порядка», ни скрывающиеся «в тени аллея» «извращенцы», которых они выслеживают [Рыжий, 2014: 300]. Лишенный «привилегий» в мире стихотворения, он, на первый взгляд, такое же действующее лицо, как и все остальные, занимающее к тому же пассивно-страдательную позицию. Однако адекватное восприятие протагониста невозможно без учета акцентов, которые расставляются «анонимным» голосом, не отделимым от него, но и внеположенным ситуации.

Так, принципиально важно, что милицейский патруль представлен в произведении как единый кумулятивный образ: простое перечисление, вводящее персонажей, «захватывает» даже атрибут одного из них, обозначенный именем собственным («Иванов. Синицын. Жаров. / Лейкин сорока двух лет, / на ремне его “Макаров”. / Впрочем, это пистолет» [Рыжий, 2014: 300]). Рядоположение, повторяющееся в тексте неоднократно, способствует стиранию субъектной границы и лишает героев индивидуальности (ту же функцию выполняет и общая для всех портретная деталь — восемь «печально-синих» глаз [Рыжий, 2014: 300]). Однако не менее значимо, что впервые «милицанеры» входят в стихотворение в окружении условно-поэтических слов-сигналов: «ночь» и «звезда», а также словоупотребление, отсылающее к текстам Пригова, обнажают их нарочитую литературность, «невсамделишность». В отличие от них ономастически

⁸³ Сознательный характер апелляции к текстам Д. А. Пригова (см., например, его цикл «Апофеоз милицанера» [Пригов, 2016: 149–165]) подтверждается стихотворением, где осмысляется сам факт заимствования у старшего поэта: «Под огромной звездой / сердце — под Рождество / с каждой тварью земною / ощущает родство. <...> И блуждая по скверам / с пузырьком коньяка, / с этим *милицанером* / из чужого стиха» [Рыжий, 2014: 230; курсив автора. — А. Б.].

тождественный автору субъект показан «крупным планом» и не вписан ни в какие ряды; несмотря на легкую стилизацию «под Есенина», он лишен отчетливого реминисцентного флера и потому гораздо «реальнее» своих оппонентов. Впрочем, даже у них его исключительность не вызывает сомнений: «А, пустяк, — сказали только, / выключая ближний свет, — / это пьяный Рыжий Борька, / первый в городе поэт» [Рыжий, 2014: 300].

С учетом сказанного получается, что субъектная структура «Оды» предусматривает реализацию двух принципиально разных интенций. Одну из них, формально закрепленную за повествователем, можно назвать «воспевающей»: фигура протагониста целенаправленно укрупняется, а «фон», на котором она изображена, только «высвечивает» ее уникальность (не столько декларируемую, сколько «упрятанную» в подтекст). Другая же, тоже напрямую не выговоренная, принадлежит самому «воспеваемому», чья позиция — быть как все и ничем не выделяться⁸⁴ (поэтому его и принимают вначале за вора или бандита [Рыжий, 2014: 300]). Своеобразие стихотворения как раз и состоит в том, что носителем разнонаправленных интенций оказывается одно сознание, воплощенное, однако, в двух противопоставленных друг другу субъектных формах.

(2) Сходный пример — стихотворение «Темнеет в восемь — даже вечер...», — отличающееся от разобранных тем, что на авансцене здесь оказывается уже не «я», пусть и увиденное со стороны, а реальный «другой», более или менее удаленный от автора. Однако с лирическим героем (основным субъектом у Рыжего) его связывают отношения эквивалентности, суть которых задолго до современного поэта сформулировал И. Ф. Анненский: «Не я, и не он, и не ты, / И то же, что я, и не то же: / Так были мы где-то похожи, / Что наши смешались черты» [Анненский, 1999: 9]. Иными словами, «другой» становится в стихотворении как бы «двойником» «я», поэтому все (или почти все), что говорится о нем, справедливо и по

⁸⁴ Ср. в другом стихотворении: «Быть, быть как все — желанье Пастернака — / моей душой, которая чиста / была, владело полностью, однако / мне боком вышла чистая мечта» [Рыжий, 2003: 203].

отношению к протагонисту. Нераздельность-неслиянность их сосуществования задается уже на уровне заголовочно-финального комплекса, играющего немаловажную роль в оформлении субъектных отношений.

Для понимания стихотворения существенно, что при жизни поэта оно публиковалось под заглавием «Вертер» [Рыжий, 1998: 57], которое ориентировало читателя если не на чужой, отличный от авторского, опыт, то по крайней мере на определенный психотип, в целом не характерный для героя Рыжего⁸⁵. Зыбкость субъектной границы ощущается уже в первой строфе, которая открывается словом неопределенного лица, а завершается введением субститута, отделенного от своего обладателя: «Темнеет в восемь — даже вечер / тут по-немецки педантичен. / И сердца стук бесчеловечен, / предельно тверд, не мелодичен» [Рыжий, 2014: 325]. При такой форме высказывания невозможно с точностью определить, какому субъекту принадлежит стук сердца — лирическому повествователю (он выступает в качестве носителя речи) или персонажу, который появляется лишь во второй строфе («И пиво пьет обрюзгший немец, / скорее скучный, чем печальный» [Рыжий, 2014: 325]). Подкрепленное заглавием определение «немец» заставляет воспринимать героя как «другого», однако налицо и его теснейшая связь с автором — отмеченный выше субъектный синкретизм. Их нераздельность подчеркивается даже таким сугубо формальным моментом, как датировка: последняя строфа содержит указание на возраст «Вертера» («В семнадцать лет страдает Вертер, / а в двадцать два умнеет, что ли» [Рыжий, 2014: 325]), который совпадает с возрастом Рыжего на момент

⁸⁵ Тем не менее персонаж И. В. Гете появляется еще в одном стихотворении поэта — и вновь как форма авторского инобытия, заслуживающая, впрочем, крайне негативной оценки: «...чуть не плачет, идет / прочь из дома, на волю, на ветер — / синеглазый худой идиот, / переросший трагедию Вертер...» [Рыжий, 2014: 304].

создания текста — в 1997-м (именно такая дата стоит под стихотворением) поэту как раз двадцать два года⁸⁶.

Что же касается разделяющей автора и героя дистанции, то наиболее рельефно она эксплицирована в последнем процитированном фрагменте. Если протагонист лишен рефлексии (в произведении показаны лишь отдельные ее симптомы), то лирический повествователь, будучи субъектом авторского плана, обнаруживает явное и хорошо развитое аналитическое начало (его финальный вывод — «И только ветер, ветер, ветер / вместо памяти и боли» [Рыжий, 2014: 325] — относится в равной степени как к герою, так и к нему самому). Двойничество, таким образом, может интерпретироваться как крайняя степень самоотстранения, позволяющая занять по отношению к своему «я» своеобразную метапозицию (заведомо более высокую, чем геройная) — не просто увидеть себя как «другого», но и в буквальном смысле стать этим «другим».

(3) Еще более радикальный случай — стихотворение «Мой герой ускользает во тьму», где несовпадение автора («я») и его литературной проекции («он») становится непосредственной темой высказывания. По справедливому замечанию Т. А. Арсеновой, дистанция между разными ипостасями лирического субъекта здесь наибольшая — и именно она подчеркивается исследовательницей в ее анализе [Арсенова, 2011а: 36]. Действительно, конструктивной опорой текста является оппозиция реального (настоящего, неподдельного) и условного (вымышленного, искусственного), спроецированная на его субъектную структуру. Автор⁸⁷ настойчиво обличает оппонента во всевозможных пороках, приписывая свои слабости alter ego и объясняя существование последнего собственной легкомысленной прихотью («Я придумал его потому, / что поэту не в кайф без героя» [Рыжий, 2014:

⁸⁶ См. ссылку на «паспортный» возраст автора в другом стихотворении того же года: «Как и все хорошие поэты, / в двадцать два / я влюблен — и, вероятно, это / не слова» [Рыжий, 2014: 278].

⁸⁷ Речь, разумеется, идет не о реальном биографическом авторе, а об «авторской» ипостаси лирического субъекта.

369]). В конечном счете претензии персонажа на самостоятельность объявляются и вовсе смехотворными: он всего лишь посредник в диалоге поэта с Богом — и без него вполне можно обойтись («Это — бей его, ребя! Душа / без посредников сможет отныне / кое с кем объясниться в пустыне / лишь посредством карандаша» [Рыжий, 2014: 369]). Однако вполне осознанная оппозиция субъектов «просвечивает» у Рыжего более архаическими отношениями параллелизма, в свете которых сюжет стихотворения не столь однозначен.

Как известно, параллелизм предполагает эквивалентность, если не тождество составляющих его элементов [Бройтман, 2004а: 43], поэтому автор и герой в стихотворении не только разводятся, но и приравниваются друг к другу. Особенно интересен в этом плане третий катрен, распадающийся на двустишия, каждое из которых представляет собой отдельное предложение: «Он бездельничал, “Русскую” пил, / он шмонался по паркам туманным. / Я за чтением зренье садил / да коверкал язык иностранным» [Рыжий, 2014: 369]. Прежде всего бросается в глаза разница мироотношений автора и героя: первый полностью погружен в себя, второй — скорее экстраверт, ищущий приключений. Однако синтаксический облик фраз нивелирует внешние различия, выдвигая на первый план сходство, поддержанное рифмой: благодаря своим позициям в стихе слова «пил» («Русскую») и «садил» (зрение) обнаруживают общее семантическое ядро — саморазрушение субъекта. Аналогичным образом, даже сложнее, построена и четвертая строфа: «Мне бы как-нибудь дошкандыбать / до посмертной серебряной ренты, / а ему, дармоеду, плевать / на аплодисменты» [Рыжий, 2014: 369]. «Несовместимость» субъектов, выраженная на этот раз еще и формально — «смазанностью» структурных совпадений между двустишиями, — противопоставляется их единству, заданному синтаксическими и верификационными средствами: сказуемые в стихах позиционно изоморфны, а рифмующиеся слова «рента» и «аплодисменты» (относящиеся к миру

автора и героя соответственно) воспринимаются как контекстуальные синонимы.

Сделанные наблюдения позволяют переосмыслить систему мотивировок, лежащую в основе событийной организации текста. В изложении Т. А. Арсеновой его сюжет выглядит следующим образом: видение ускользающего во тьму героя, подстрекательство шпаны к расправе над ним — и, наконец, собственный побег автора от милиции, снимающий его с привилегированной «олимпийской» позиции [Арсенова, 2011а: 36]. Финал стихотворения интерпретируется исследовательницей как «расплата» субъекта за насилие над оппонентом: если «хулиган-посредник ликвидирован», то протагонист, «игравший роль “автора-поэта”, за не менее хулиганские действия вынужден проявлять “геройную” активность» [Арсенова, 2011а: 36]. Однако такая концепция не учитывает, что автор и герой у Рыжего — единое целое, и если погибает один, то за ним непременно следует и другой. Показательно, что параллелизм, проявляющий эту связь, организует не только отдельные сегменты текста, но и композицию произведения в целом: начало стихотворения («Мой герой ускользает во тьму. / Вслед за ним устремляются трое» [Рыжий, 2014: 369]) и его концовка («Слышу рев милицейской сирены, / нарезая по пустырям» [Рыжий, 2014: 369]) соотнесены «через голову» более чем пяти строф. Если граница между поэзией и действительностью исчезает, платой за свободу от героя и обретение подлинного «я» становится жизнь пишущего — но вместе с ней неизбежно прекращается и поэзия.

Таким образом, в «полифонических» текстах Б. Рыжего (то же можно сказать и о других поэтах его поколения) важен не только зазор между различными ипостасями лирического субъекта, но и неявные моменты сходства между ними. Однако именно от дистанции, разделяющей автора и героя, зависит градация субъектных форм, в которых реализуется полифония: например, в стихотворении «Ода» она наименьшая, в «Темнеет в восемь — даже вечер...» — средняя (при всей условности такого

обозначения), а в «Мой герой ускользает во тьму» — наибольшая. В любом случае диалогические отношения в подобного рода текстах оказываются неотъемлемой частью их поэтики и одним из наиболее интересных в современной лирике «языков переживания».

Итак, стихотворения Г. Шульпякова, М. Степановой, Д. Воденникова и Б. Рыжего восходят к одному типологическому инварианту, в основе которого — раздвоенность субъекта речи, чреватая диалогическими отношениями. При этом функции полифонической оптики в их творчестве разнятся: воспользовавшись дефинициями Б. О. Кормана, можно предположить, что поэтические системы Шульпякова, Воденникова и Рыжего является закрытыми: полифонические стихотворения лишь проблематизируют их границы, а лирическое «я» остается единственным субъектом речи; поэтическая система Степановой, напротив, имеет открытый характер⁸⁸: полифония здесь — промежуточная ступень, обеспечивающая переход от автопсихологической лирики к разноголосице ролевых текстов. Как бы то ни было, открытость чужому сознанию (нередко оборачивающаяся субъектным синкретизмом) свойственна каждому из авторов — и это только один из симптомов обновления поэтического языка в неклассическую эпоху.

⁸⁸ По мнению Б. О. Кормана, для открытой поэтической системы характерно сочетание «основных субъектов сознания с резко отличными от них субъектами ролевых стихотворений»; в закрытой системе ролевые стихотворения либо отсутствуют, либо «являются таковыми лишь по внешним признакам» [Корман, 2008: 608].

ГЛАВА 3.

СУБЪЕКТНАЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI в.

§ 1. Диффузия «я» и «другого»: интересубъектные формы высказывания

Проблема личностных границ «я» и его взаимоотношений с «не-“я”», ключевая для гуманитарной науки XX в., актуальна и применительно к лирике [Вязмитинова, 1999; Кукулин: *Заметки по следам статьи Людмилы Вязмитиновой...*; Кулаков, 1999], где носитель речи заведомо «не равен... себе, текуч, неясен, схвачен потоком перемен и трансформаций» [Ермолин, 2016: 192]. Следствием такого положения дел явилось радикальное (даже по меркам интересующего нас рода литературы) сближение кругозоров автора и героя, чреватое отказом от автономного «я» в пользу «коллективного» (а иногда и социально обусловленного) сознания. С позиций исторической поэтики названная особенность объясняется дополнительностью «я» и «другого» в неклассическую эпоху — личность понимается здесь не как монологическая, а как «“неопределенная” и вероятностно-множественная» [Бройтман, 2004а: 253]. Отсюда утверждение лирического «я» как доминирующего типа субъектности⁸⁹ [Бройтман, 2004а: 255–258]: по мнению С. Н. Бройтмана, в нем воплощено единение автора-творца и героя, их нераздельность-неслиянность, представляющая собой «некую межсубъектную по своей природе целостность» [Бройтман, 2004а: 256]. Среди поэтов второй половины XX – начала XXI в. оно формируется у

⁸⁹ Становлению лирического «я» в поэзии соответствуют разные формы интерференции «текста нарратора» и «текста персонажа» в эпике [Бройтман, 2004а: 254–255]. Подробнее о данном явлении см. в работе В. Шмида [Шмид, 2008: 188–228].

Д. Самойлова, О. Чухонцева, Б. Ахмадулиной, В. Высоцкого, А. Цветкова, Д. Воденникова и др., но доминантой художественного мира становится у авангардистов — Е. Кропивницкого, О. Григорьева, И. Холина и М. Степановой. Задача настоящего параграфа — рассмотрение форм интересубъектности в современной авангардной (главным образом примитивистской) поэзии, основанных на размывании границ автопсихологического и ролевого начал, реплицированности текста и включенности в него «чужих» интенций.

Границы понятия «ролевая лирика» в литературоведении достаточно устойчивы: термин используется для обозначения поэтического высказывания от первого лица, не тождественного лирическому герою [Артемова, 2008: 214]. Если принять за точку отсчета одно из базовых положений теории Б. О. Кормана — «...чем в большей степени субъект сознания становится определенной личностью <...> тем в меньшей степени он непосредственно выражает авторскую позицию» [Корман, 2009: 686], — то из всех типов субъектности ролевой герой оказывается наиболее далекой от автора инстанцией. Сам ученый рассматривает ролевые стихотворения как двусубъектные: если геройное сознание организует основной текст, то авторское, заведомо более высокое, проявляет себя прежде всего в заглавиях [Корман, 2008: 375]. Иными словами, в ролевых произведениях «всегда присутствуют два внутренне связанных субъекта» [Бройтман, 2004б: 314], однако их отношения не укладываются в очерченные Б. О. Корманом рамки: дистанция между автором и героем — величина крайне изменчивая и может колебаться от предельного различия до полной неразличимости [Бройтман, 2004б: 314].

Вопросы, возникающие перед исследователем в процессе работы с такими текстами, удачно сформулировал И. А. Каргашин: «...как, на основании чего читатель определяет, чью именно точку зрения <...> выражает... монолог — автора или не автора (героя)? Какие факторы оказываются решающими для того, чтобы... отнести стихотворение в разряд

авторских либо “неавторских” (ролевых)? Должен ли читатель (литературовед) знать конкретные факты биографии поэта и /или творческую историю произведения <...> — или же в любом случае достаточно... восприятия самого текста?» [Каргашин, 2017: 121–122]. Из сказанного следует, что границы между автопсихологической и ролевой лирикой, понимавшиеся Б. О. Корманом как незыблемые, нередко размываются: на неопределенность первого лица в некоторых стихотворениях А. Ахматовой, О. Мандельштама и М. Цветаевой указывает Ю. И. Левин [Левин, 1998: 469–470]; современная исследовательница Ф. Тун и вовсе воспринимает субъективность как формирующуюся «в каждом дискурсивном и недискурсивном акте заново» [Тун, 2001]. Как бы то ни было, определение субъектного статуса текста в неклассическую эпоху — отдельная исследовательская проблема, требующая не только целостного анализа произведения, но и учета его контекстуальных и метатекстовых связей [Каргашин, 2017: 134].

В литературе второй половины XX – начала XXI в. ролевая лирика представлена относительно скупо и как системное явление функционирует на периферии поэтического процесса — в современной песне, однако и там «редуцируется» субъектным синкретизмом автора и героя [см.: Доманский, 2015: 86]). Среди немногочисленных исключений — творчество Е. Кропивницкого и наследующего ему О. Григорьева, по-разному осваивавших «современность, взятую в ее повседневном, бытовом ракурсе» [Кулаков, 1999: 15]. Вместе с тем интерес поэтов к чужому «я» мотивирован не только установкой на объективность (в случае Григорьева не очевидной), но и общей для обоих генеалогией: «игра... голосами» и «языковыми масками» [Кулаков, 1999: 17] — один из важнейших механизмов примитивистского текстопорождения [Давыдов, 2004: 17]. Поэтикой

примитивизма и обусловлено своеобразие их ролевой лирики⁹⁰, то и дело «соскальзывающей» в интерсубъектность или балансирующей на ее границе.

Как известно, примитивизм предполагает намеренную имитацию внепрофессионального творчества в рамках профессиональной культуры, то есть по своему заданию ориентирован на освоение чужого, как правило, инфантильного (наивного, детского, девиантного и т. п.) сознания [Давыдов, 2008: 186]. По мнению А. В. Леухиной, такое сознание «работает для примитивиста в качестве модели порождения собственных текстов», в силу чего возникает «новая творческая идентичность: не “возвышенный” художник, а полупрофессионал, например чудака-алкоголик» [Леухина, 2010: 10]. При этом носитель речи не идентифицируется (но и не растождествляется) ни с лирическим героем, близким автору, так как «по отношению к нему ощущается явная ироническая дистанция», ни с героем ролевой лирики, поскольку «маска, по которой мы узнаем поэта-примитивиста, постоянна» [Леухина, 2010: 9]. Сказанное позволяет уточнить представления о ролевых текстах, созданных в русле данной поэтики: если в «нормативной» литературе особенности ролевого субъекта выявляются в соотнесении с лирическим героем (о чем уже говорилось выше), то в поэзии примитивизма его идентификация происходит на фоне лирического «я», понимаемого как особая интерсубъектная структура. Таким образом, граница между автопсихологическими и ролевыми стихотворениями оказывается крайне зыбкой, а то и вовсе стирается.

В общем корпусе написанного Евгением Кропивницким⁹¹ удельный вес ролевых стихотворений весьма высок и наибольших показателей достигает в книгах, нацеленных на изображение «социального разноречия»

⁹⁰ Ср. с крайне спорным суждением О. А. Буркова: «Субъектная сфера лирики Кропивницкого <...> относится... к тем аспектам поэтики», которые выходят «за пределы примитивизма и целиком опираются на классическую... традицию» [Бурков, 2012: 58]. Присутствие в лирике поэта «многих известных теории литературы типов... субъекта» [Бурков, 2012: 58] едва ли может считаться надежным аргументом в пользу отстаиваемой О. А. Бурковым точки зрения.

⁹¹ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Ролевой герой в субъектной структуре лирики Евгения Кропивницкого» [Бокарев, 2018в].

(М. М. Бахтин) — «Великих буднях» и «Земном уюте». Среди героев Кропивницкого молодые девушки и замужние женщины, уважаемые совслужащие и отставные военные, удачливые воры и находчивые торговцы, а также многочисленные пьяницы, странники и нищие. Особую группу составляют стихотворения, где субъект высказывания условен и даже не является человеком — «право голоса» получают не только животные, но и inferнальные, враждебные людям силы (смерть, дьявол, черти). Подчеркнутое «многоголосие» позволяет исследователю классифицировать поэзию Кропивницкого по типу героя [Бурков, 2012: 65–66], однако такой подход не дает возможности оценить дистанцию между автором и субъектом, которому принадлежит речь. Впрочем, и без предварительных разысканий можно с уверенностью сказать, что ролевая лирика поэта — и в этом ее главная особенность — отчетливо тяготеет к авторскому плану, лишь изредка склоняясь в противоположную, «геройную», сторону. Характерная для нее градация субъектных форм, обусловленная этой спецификой, далее и будет предметом нашего анализа.

По мнению И. А. Каргашина, интерпретация стихотворения как автопсихологического или ролевого может требовать от читателя «знания хотя бы минимальных “анкетных данных” поэта» [Каргашин 2017: 128]. Так, в отношении текстов, объединенных темой старости, писавшихся Кропивницким на протяжении всей жизни, важной оказывается датировка, указывающая на возраст автора в момент создания произведения. Если стихотворение «Старость» (1938), принадлежащее еще относительно молодому человеку, прочитывается как «чужое» высказывание, а его автор не ассоциируется с карикатурным — намеренно сниженным — «портретом» («...Мучит насморк, кашель, грипп... / Вот каков я, старый гриб!» [Кропивницкий, 2004: 100]), то «Раздумье старика» (1953), созданное куда более зрелым поэтом, может восприниматься и как автопсихологическое, и как ролевое. Несмотря на «отстраняющее» заглавие, вводящее фигуру «другого», интонация стихотворения серьезна, а взгляд на себя со стороны,

проблематизирующий субъектные границы, придает описываемому общечеловеческое звучание: «Заболит рука, а с нею сердце... / Охохох! — в лицо посмотрит прах... / Умиранья, содроганья скерцо / Черт тебе сыграет на губах» [Кропивницкий, 2004: 359]. Наконец, стихотворение «Смерть поэта»⁹² (1978), появившееся за год до ухода автора из жизни, вполне можно назвать автопсихологическим: даже приняв во внимание, что голос говорящего звучит уже будто с того света («Я плакал пьяными слезами, / Прощаясь с грешным бытием» [Кропивницкий, 2004: 425]), читатель склонен приписывать его не герою, а «самому» Кропивницкому.

Конечно, поэтика упомянутых текстов различна, да и взятые по отдельности, они содержат немало интерпретационно значимых сведений. Вопрос же о типе субъекта возникает лишь при их сопоставлении с контекстом, например, книгой или циклом — и тогда исследователю может понадобиться самая разнообразная информация. Тем не менее легкость, с которой переосмысляется субъектный статус произведений, заслуживает более пристального внимания. Даже в стихотворениях, написанных от лица животных, сюжетные судьбы мухи («Я контужена тряпкой была / В тот момент, как кусала ребенка» [Кропивницкий, 2004: 323]), петуха («Но вот меня поймали. / Зарезали меня» [Кропивницкий, 2004: 156]) или рыб («Все мы поколели, / Горечь мук испив...» [Кропивницкий, 2004: 188]) повторяют одна другую и мало отличаются от человеческой: смерть, нередко насильственная, — закономерный исход любой жизни (см. произведения «Прачка Марья», «Муж пьяница», «Возвращение солдата» и др.). В итоге формируется единая для всех персонажей мировоззренческая база: круг интересующих их проблем узок⁹³ (обездоленность, пьянство, похоть, уже упомянутые старость и смерть), а пути решения настолько шаблонны, что

⁹² Подробный анализ данного текста см. в диссертации О. А. Буркова [Бурков, 2012: 70–71].

⁹³ Тематический репертуар лирики Кропивницкого подробно рассмотрен в работе О. А. Буркова [Бурков, 2012: 75–166].

уникальность каждой отдельной личности легко может быть поставлена под сомнение.

Характерный пример — стихотворение «Разгульная», где биографическая и социально-психологическая конкретность персонажа полностью «стирается»: ясно лишь, что это «человек из народа» с традиционным для русского менталитета набором качеств — отсутствием чувства меры и готовностью «идти вразнос» при любой жизненной неудаче: «Иэх, как выпью я ерша, / Не оставлю ни гроша! <...> Я любил ее, любил — / Жисть свою я загубил» [Кропивницкий, 2004: 354]. Качества эти, впрочем, откровенно шаржированны: введенные в текст «готовой» лексикой (примечательны в этом плане уже некоторые рифменные пары: *трын-трава — голова, печаль — вдаль, любовь — кровь* и т. д.), они не становятся для героя объектом анализа, но возводятся в абсолют с помощью многократных композиционных повторов (так, начало и конец текста «дублируются» почти дословно). В результате стихотворение выглядит одновременно и стилизацией городского романса, и пародией на куда более «высокие» литературные образцы (ср., например, с «Титулярным советником» П. И. Вейнберга и «Цыганской венгеркой» А. А. Григорьева). Двойственность, выявляющая разность мироотношений автора и героя (первый иронически дистанцирован от происходящего, для второго все серьезно), не нарушает, однако, «диалога согласия», возникающего между ними: ценностной альтернативы, пусть и не высказанной напрямую, стихотворение не предусматривает.

Гораздо больший интерес представляют тексты, где авторская видение, хоть и неявно, но противопоставлено героинному. В числе таковых — «Нам было весело на лодке», композиционным принципом которого, как это часто бывает в примитивизме, становится жесткая бинарная оппозиция [Давыдов, 2008: 186]. Стихотворение «распадается» на два контрастных плана, организованных по принципу *было / стало* — идеальному прошлому (молодости, любви, веселью) противопоставляется безрадостное настоящее — его

абсолютная и предсказуемая инверсия: «Нам было весело на лодке. / Ты хохотала от души... / Эх, промелькнул тот день короткий, / Судьба нам кажет кукиши» [Кропивницкий, 2004: 111]. Из цитаты видно, что в стилевом отношении текст также «двоится», причем каждому композиционному плану соответствует свой образный язык⁹⁴: прошлому — укорененные в традиции слова-сигналы [Гинзбург, 1997: 27–28], настоящему — «простое», нестилевое слово [Гинзбург, 1997: 202–206]. В то же время граница между членами оппозиции оказывается неожиданно проницаемой: например, в рассуждениях о настоящем героя, ничем не примечательного чиновника, звучит не только «простое», но и условно-поэтическое слово. Сочетание «больной взор» («Тащусь я в нудную контору — / И день проходит так и сяк. / И моему больному взору / Видны шкафы, столы, косяк» [Кропивницкий, 2004: 111]) резко выделяется в окружении разговорной, бытовой лексики, которая, в свою очередь, только на его фоне и становится полноценным «стилистическим фактом»⁹⁵ [Гинзбург, 1997: 206].

Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что в стихотворении «сталкиваются» две интенции: с одной стороны, утверждается незыблемость ценностной вертикали (настоящее — полная противоположность прошлому, ничего общего у них быть не может); с другой стороны, подчеркнутая иерархичность тут же подрывается (прошлое и настоящее связаны, водораздел между ними не абсолютный). Если первая интенция принадлежит герою (именно в его представлении мир укладывается в строгие рамки бинарных отношений), то вторая — автору, от которого и зависит соотносительность условно-поэтического и простого слова⁹⁶

⁹⁴ По мнению С. Н. Бройтмана, принцип «отношения образных языков» является одним из ключевых в поэтике модальности [Бройтман, 2004а: 281–287].

⁹⁵ См. утверждение Л. Я. Гинзбург о том, что эпоха господства «простого» слова в поэзии в XX в. завершилась: «Из исключения оно становится правилом — тем самым в сущности отменяется прозаизм в качестве принципиального стилистического факта» [Гинзбург, 1964: 179; цит. по: Бройтман, 2004а: 273].

⁹⁶ Согласно С. Н. Бройтману, в поэзии «не оказывается одного языка, внутри которого было бы локализовано художественное сознание автора, — оно живет в зоне пересечения

(а он, в свою очередь, далек от наивной односторонности оценок). Иначе говоря, перемены в жизни героя для него самого никак не мотивированы и наступают сами собой; для автора они — закономерный итог прошлого и следствие целенаправленных усилий персонажа⁹⁷ (неслучайно глагольные формы в последней строфе предполагают не пассивно-страдательную, а активно-действенную позицию субъекта): «И мы забыли нашу лодку, / Веселость нашу от души... / Теперь мы полюбили водку: / Колбаска с водкой — хороши!» [Кропивницкий, 2004: 111].

Если в предыдущих случаях дистанция между автором и героем была едва уловима, а взгляды их могли в целом не расходиться, то стихотворения, написанные поэтом от лица женщины, строятся на явном несовпадении системы ценностей субъекта с авторской и читательской нормой. Именно в таких текстах чужое сознание преобладает над авторским (хотя и не вытесняет его) — и это противоположный рассмотренному, «геройный» предел лирики Кропивницкого. Так, самоаттестация героини в стихотворении «Парфильевна» резко противопоставлена оценкам, которые даются ей окружающими: «Я старушка бедная, / Гонят все меня: / Говорят, что вредная, / Гонят все меня» [Кропивницкий, 2004: 400]. Причем сама Парфильевна едва ли осознает причину такой реакции: ее представления о добродетели не исключают возможности доноса («Но я шибко грамотна / Подала донос» [Кропивницкий, 2004: 400]) и интриги в отношении самых близких людей («Свово сына младшего / С женкой развела» [Кропивницкий, 2004: 400]). Моральный облик персонажей у Кропивницкого вообще далек от образцового, поэтому героиня стихотворения «Женщины» идет еще дальше:

<...> условно-поэтического и простого слова» [Бройтман, 2004а: 272; курсив автора. — А. Б.].

⁹⁷ Еще более рельефным расхождение позиций автора и героя выглядит при учете интертекстуальной «аранжировки» произведения. Стихотворение Кропивницкого прочитывается как палимпсест блоковского «Мы встречались с тобой на закате...», в силу чего в нем актуализируется софийный дискурс русского символизма. Тогда неутешительный итог жизни героя — в соответствии с художественным мышлением А. Блока — может рассматриваться как «возмездие» за забвение идеала. Разумеется, такие ассоциации доступны лишь автору, но не его ограниченному персонажу.

не стесняясь своей «древней профессии», она противопоставляет ее «подлинному» распутству — безнравственно лишь то, что не приносит прибыли, все же остальное оправданно и необходимо.

Интересно в этой связи и стихотворение «Тритатушка», где непристойное с позиций традиционной морали поведение девушки для нее самой оказывается причиной гордости («Всех, кто платит, принимаю <...> И не знаю: в чем тут срам?») [Кропивницкий, 2004: 392]), а для ее окружения — предметом восхищения и даже зависти («Мне завидуют подружки: / Больно, Зойка, ты ловка!») [Кропивницкий, 2004: 393]). При этом нарочито «бедное» содержание контрастирует у Кропивницкого с изощренной поэтической формой: каждая из шести строф представляет собой триолет, пусть и не во всем следующий канону. На триолетные повторы и ложится основная художественная нагрузка: они не только свидетельствуют об ограниченности героини, зацикленной на одних и тех же вопросах, но и выполняют функцию смыслового курсива, выделяя важные, с точки зрения автора, жизненные проблемы. Впрочем, поэт демонстративно далек от морализаторства: авторская позиция у него не сводится к осуждению «пороков» (хотя и не исключает его), а предусматривает множественность и подвижность оценок.

Если у Е. Кропивницкого условием «другости» героя может выступать его гендерное несовпадение с автором (в остальных случаях голоса субъектов звучат в унисон или сливаются), то у Олега Григорьева⁹⁸ дистанция между «я» и «другим», как правило, вовсе не ощутима. Балансирование между «своим» и «чужим» в его творчестве носит не просто регулярный, но системный характер: и ролевые, и автопсихологические стихотворения в чистом виде крайне редки и воспринимаются скорее как исключение, подтверждающее правило. Указанием на «авторскую» природу текста может служить как ономастическое тождество поэта и лирического субъекта («Григорьев Олег ел тыкву / И упал в нее с головой») [Григорьев,

⁹⁸ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «“...Мимо меня прошел я сам”: субъектная неопределенность в поэзии Олега Григорьева» [Бокарев, 2020a].

2015: 218]), так и библейский реминисцентный фон, «укрупняющий» личность героя («Крест свой один не сдержал бы я, / Нести помогают пинками друзья. / Ходить же по водам и небесам, / И то, и другое — умею я сам» [Григорьев, 2015: 219])⁹⁹. Маркером ролевого высказывания оказывается «отстраняющее» заглавие (например, в стихотворениях «Жалобы прокатчика», «Электрик (рассказ)», «Звонарь»), а также бытийный статус субъекта, исключаяющий его «отождествление» с автором (например, в цикле «Эпитафии»: «Никто не ссорится со мной, / Убит я пулею шальной»; «Имел я невесту прекрасную, / Зарезан бритвою безопасною» [Григорьев, 2015: 226]). В произведениях же, лишенных перечисленных атрибутов, провести водораздел между автопсихологической и ролевой поэзией практически невозможно. Те «зоны» поэзии Григорьева, где формируется субъектная неопределенность, как раз и будут предметом нашего рассмотрения.

Уже отмечалось, что автопсихологический или «геройный» характер стихотворения во многом определяется его историей, а именно обстоятельствами возникновения и публикации [Каргашин, 2017: 122]. В отношении наследия Григорьева сказанное тем более принципиально: при жизни поэта публиковались, как правило, «детские» его стихи, а основной массив «взрослых» текстов был обнародован посмертно. Пишущие о поэте сходятся в том, что произведения Григорьева трудно дифференцируются в зависимости от адресата: издатели следуют «скорее традиции, сложившейся при публикации... детских книг, и самому авторскому отбору»¹⁰⁰ [Яснов, 2015: 12]. По мнению Е. В. Хворостьяновой, тексты Григорьева, адресованные детям, отличаются полифункциональностью, в силу чего

⁹⁹ См. утверждение Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого: «Как правило, лирический герой Григорьева — жертва насилия <...> Он сознает, что находится в аду при жизни <...> Это ощущение страданий возвышает его над толпой; лирический герой Григорьева нередко окружен ассоциативным ореолом святого мученика» [Лейдерман, Липовецкий, 2003 (1): 395].

¹⁰⁰ В соответствии с этим принципом выстроена книга «Птица в клетке» — самое полное на сегодняшний день собрание стихотворений Григорьева.

возникает иллюзия «либо полного отсутствия различий между детскими и взрослыми стихами, либо расчета на взрослого читателя, воспринимающего “примитивную”, “адаптированную” форму... как вынужденный вариант эзопова языка и как художественный изыск»¹⁰¹ [Хворостьянова, 2002: 19]. Неразличение «взрослого» и «детского», однако, вовсе не кажется иллюзорным: многие тексты из книги «Птица в клетке», вошедшие в раздел «Всем поровну! Стихи из детской жизни», органично смотрелись бы и в другом ее блоке — «Человек в мешке. Стихи из взрослой жизни».

Действительно, достаточно сравнить едва ли не произвольно выбранные стихотворения — «Лошадь» («Прямо на пятый этаж, / Чтобы меня огоршить, / Сизов привел ко мне лошадь» [Григорьев, 2015: 40]) и «Проволока» («Купил я для садика новую / Проволоку терновую. / Полезут в мой сад девчонки — / Порвут о колючки юбчонки, / А полезут мальчишки, / То раздерут штанишки» [Григорьев, 2015: 134]), чтобы удостовериться — мир детей живет по тем же законам, что и мир взрослых. Ненависть, желание навредить другому, продемонстрировав свое превосходство, определяют поступки персонажей вне зависимости от возраста¹⁰². Это фундаментальное, не обусловленное аудиторией качество поэтики существенно и с точки зрения субъектной организации: стихи, написанные поэтом от лица ребенка («Лошадь») должны прочитываться как ролевые, однако основным фактором, позволяющим идентифицировать сознание субъекта как «неавторское», становится их принадлежность к корпусу «детских» произведений. Оказавшись в чуждом ему контексте, стихотворение запросто меняет субъектные характеристики, но и формальная отнесенность к «взрослой» поэзии («Проволока») отнюдь не означает его непременно

¹⁰¹ См. также весьма характерное высказывание О. Юрьева: «Стихи для детей, стихи для взрослых?.. Олегу Григорьеву приходилось разделять их (“детские” могли быть напечатаны, “взрослые” — ни при каких обстоятельствах), но сегодня, спустя больше чем двадцать лет после его смерти, только очень простодушные люди могут отделять одно от другого» [Юрьев, 2014: 280].

¹⁰² Ср.: «Дети в стихах Григорьева — это окарикатуренные взрослые, с замашками записного обывателя. Взрослые — <...> остановившиеся в своем развитии, невежественные, а то и спившиеся дети» [Яснов, 1993: 12].

«автопсихологичности». Часто уже сама лапидарная форма высказывания (от двух до четырех строчек) способствует неоднозначности восприятия: опираясь на двустишие «Упал я — вот неудача! / Кругом же смех вместо плача» [Григорьев, 2015: 141], нельзя с уверенностью сказать, принадлежит реплика взрослому или ребенку. Образ говорящего лишен как социальной, так и эмоциональной индивидуализации: константой в подобных случаях является лишь травматический опыт человека и переживаемое им равнодушие окружающих.

Опыт этот, впрочем, едва ли можно назвать персональным: маски, в которых предстает лирический субъект Григорьева, разнятся, но личностное ядро, объединяющее их в систему, всегда одно и то же. Дистанция между «детоненавистником», «алкашом», «коммунальным скандалистом» и «хулиганом» [Яснов, 2015: 16] минимальна, поэтому ценностный мир персонажей оказывается не индивидуальной, а коллективной «собственностью». Пьянство — единственный доступный им способ времяпрепровождения («Купили вина сосуд, / Стоим за углом и пьем» [Григорьев, 2015: 163]), а драка или дебош — наиболее естественная форма коммуникации с миром («Первую получку справили, / Наставнику синяков наставили...» [Григорьев, 2015: 188]). Мелкие пакости и бытовое вредительство определяют взаимоотношения не только соседей («Сижу на балконе. / Смеркается. / Вдруг сверху / Кто-то сморкается. / Прямо в компот с алычой!» [Григорьев, 2015: 156]), но и самых близких людей («Чтоб напугать невесту, / Обмазал лицо я тестом...» [Григорьев, 2015: 152]). Сексуальные девиации («Мы Олю скрутили, мы Олю связали — / Насилу ее изнасиловали» [Григорьев, 2015: 163]), садизм, нередко приводящий к смерти («...Ее просто ногой пинают, / А она кричит: — Убивают!» [Григорьев, 2015: 184]) — вот наиболее характерные для изображенного Григорьевым общества люмпенов нравы. Показательно, что невозможность удовлетворить эти и другие низменные потребности воспринимается персонажами как утрата полноты бытия — время, проведенное без «баб»,

«выпивки» и «денег» [Григорьев, 2015: 146] как бы «изымается» из жизни. Даже мир природы, традиционно опозитизированный, видится ими как продолжение их собственной, подчиненной элементарным соматическим процессам, повседневности: «Птицы до вечера пели, / А ночью в гнездах храпели» [Григорьев, 2015: 147].

Закономерно, что «“выпадение” этического измерения» оборачивается «совлечением человеческого облика» [Житенев, 2009: 40], а страдание и мучительство, невозможные друг без друга, приобретают характер нормы. Однако люди в стихах Григорьева не делятся на «палачей» и «жертв»: каждый реализует своим поведением обе роли — и активную, и пассивно-претерпевающую: «Палач бьет меня по плечу, / Я бью по плечу палача» [Григорьев, 2015: 212]. Единственная возможность существовать комфортно — это культивирование в себе равнодушия, нечувствительности к чужой и собственной боли. В одном из стихотворений она воплощена поэтически — как удаление души, ответственной за контакт с реальностью. Преображение «пациентки» в ходе «операции» радикально: эмоциональная опустошенность («— Доктор, я в душу ранена!...» [Григорьев, 2015: 180]) сменяется экстатической пляской, знаменующей избавление от муки («...Не болит — и не надо!» [Григорьев, 2015: 180]). Что же касается души, то она — «прозрачный ребенок», доставшийся «хирургу»-садисту, — не годится даже «на опыты»: «Душа ее затрепетала... / И в руке растворилась» [Григорьев, 2015: 180]. Если внешнее разнообразие масок в поэзии Григорьева можно свести к инвариантной поведенческой модели, то правомерно предположить, что и все его тексты организованы одним сознанием, пробуящим себя в разных «амплуа», но сохраняющим идентичность.

Так, следуя системно-субъектному методу Б. О. Кормана [Корман, 2008: 253–601; Корман, 2009: 12–133], можно сделать вывод, что из всех форм лирической субъектности наиболее близкой автору инстанцией является лирический повествователь, а наиболее далекой — ролевой герой. Но и между этими полюсами различия у Григорьева зачастую лишь

формальные: цинизм и неспособность к сопереживанию определяют облик говорящего и в том, и в другом случае (ср.: «Были тяжкие роды, / Человек о кровать головою бился. / Вот вам и дуализм природы: / Один умер — другой родился!» [Григорьев, 2015: 221] — «Растворил я жену в кислоте... / Вот бы по кайфу зажили... / Да дети нынче пошли не те — / Взяли да заложили» [Григорьев, 2015: 184]). Контраст моральных оценок читателя и лирического субъекта для стихотворений Григорьева в порядке вещей [Хворостьянова, 2002: 70], однако отождествление последнего с биографическим автором не только методологически неверно, но и бесосновательно¹⁰³ — просто однажды приглянувшаяся маска прочно «приросла» к лицу поэта. В лирике Григорьева подобные субъектные отношения обусловлены авторским мироощущением, выраженным в системе мотивов, где центральное место занимают двойничество и метаморфоза.

Первый из заявленных мотивов указывает на тотальную невозможность самоидентификации — дистанция между «я» и «другим» сокращена до предела. Как правило, он выступает в связке с образами отражающих поверхностей («Сижу я на стуле, / А рядом двойник / Из бака в кастрюлю / Провел змеевик» [Григорьев, 2015: 193]) и поддерживается языковой игрой, основанной на омонимии и тавтологическом повторе («Сергей и Сергей — тезки — / Строгали рубанком доски. <...> Сергей пошел в дом к Сергею, / А Сергей — в дом к Сергею» [Григорьев, 2015: 28]). В «детских» произведениях двойничество может быть мотивировано фантастически — например, существованием инопланетного «близнеца», встреченного во время велосипедной прогулки (как в стихотворении «Космический гость»); во «взрослых» текстах оно связано с редукцией человеческого в человеке, с «подменой» положительного персонажа его

¹⁰³ Мемуаристы отмечают, что Григорьев очень болезненно относился к возможности такого прочтения собственных текстов: «Забавны были его самокомментарии — прочитав стишок о некоем персонаже, убившем другого персонажа за кусок хлеба, он вдруг испугался, что все подумают, будто он о себе (стишок был от первого лица), и торопливо сказал: “Бывают такие люди, за кусок хлеба человека убьют. Вот у меня друг есть такой...”» [Юрьев, 2014: 288].

негативной «копией» (как в стихотворении «Жил в моей жизни жилец...»). Но чаще кризис самоидентификации осознается как результат насилия: удар «прямо в ухо» [Григорьев, 2015: 214], полученный в ответ на грубость, приводит героя к мании преследования и болезненному расстройству личности, а значит и в роли «соглядатая» предсказуемо выступает он же («Смотрю — а это на меня / Сам я гляжу с тоскою» [Григорьев, 2015: 214]). По мнению Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, насилие у Григорьева «пересекает границы личностной автономии», поэтому «я» в его стихах — лишь элемент хаотического «мы», в котором «каждая микрочастица истово и привычно ненавидит всех остальных» [Лейдерман, Липовецкий, 2003 (1): 396].

Другой мотив — метаморфоза — реализуется в ряде абсурдистских сюжетов в духе кафкианского «Превращения» («Как у крупной птицы, / Отрастил я крылья» [Григорьев, 2015: 158]) или хармсовской «Страшной смерти» («Съел я обеда две порции, / У меня исказились пропорции» [Григорьев, 2015: 29]). Обычно никто из персонажей не берется объяснить происходящее — прежде всего потому, что абсурд мыслится как естественный и не вызывает удивления. Там же, где попытка истолковать события все-таки имеет место, она неизбежно обречена на неудачу — понятийный аппарат, используемый обывателем, для этого нимало не приспособлен. Так, в стихотворении «Среди молока и сливок...» недоумение героя вызвано отнюдь не собственным преобразованием в кусок масла, а неумным аппетитом супруги, которая им позавтракала; в «Йоге» же цепочка неконтролируемых трансформаций (учитель ботаники зарастает цветами, химик превращается в ртуть и купорос, историк — в Цезаря, льва и гладиатора) объясняется «разлагающим» влиянием восточных духовных практик. В поэзии Григорьева метаморфоза может быть и результатом оптической иллюзии (когда человек и велосипед по мере движения

сливаются в одно целое — «человеловека»¹⁰⁴ [Григорьев, 2015: 81]), но даже такие случаи значимы, поскольку свидетельствуют о синкретизме восприятия, характерном для архаического (и типологически родственного ему детского) сознания. Осмыслением действительности как всеединства («Он был Сидоровым, который сидит под деревом, / И деревом, которое растет над Сидоровым...») [Григорьев, 2015: 144]) обусловлена не только «текучесть» многих жизненных явлений, но и нестабильность субъектных границ «я» и «другого».

Таким образом, несмотря на обилие персонажей, лирика Е. Кропивницкого и О. Григорьева не отличается тематическим или сюжетным разнообразием. Когда между личностными качествами и социальной ролью говорящего, с одной стороны, и характером его рефлексии, с другой, нет прямой зависимости, голос героя не претендует на «автономию» по отношению к «я» автора, которое, в соответствии с логикой примитивизма, становится границей чужого сознания. Однако если у Кропивницкого разделяющая их дистанция неоднородна (между условно автопсихологическими и отчетливо ролевыми произведениями — целое множество «переходных» явлений), то у Григорьева (в силу слабой дифференцированности «детских» и «взрослых» текстов, множественности «масок», обусловленных одним типом мышления, представлений о мире как синкретическом целом, выраженных в мотивах двойничества и метаморфозы) формируется специфическая субъектная неопределенность. В этой системе координат каждый жизненный «попутчик» (например, играющий во дворе ребенок или сосед в очереди за спиртным) оказывается ментальным «двойником» «я» — но встреча с ним для простодушного героя всегда в новинку: «Стою и не верю своим глазам — / Мимо меня прошел я сам» [Григорьев, 2015: 215].

¹⁰⁴ Сходный эффект возникает и в стихотворении Н. Заболоцкого «Движение», где конь и его наездник воспринимаются наблюдателем как единое целое: «А бедный конь руками машет, / то вытянется, как налим, / то снова восемь ног сверкают / в его блестящем животе» [Заболоцкий, 2014: 15].

В поэзии И. Холина и М. Степановой востребованы иные, более изощренные, формы интерсубъектности, основанные на реплицированности, графической немаркированности прямой речи и включенности в текст «чужих» интенций. Уже в произведениях реализма, обстоятельно проанализированных Б. О. Корманом, слово героя осознается как средство «воспроизведения противоречивости» его внутреннего мира и как возможность «введения в лирику других героев, отличных от основного носителя сознания» [Корман, 2008: 432]. Сближением кругозоров автора и персонажа порождается «поэтическое многоголосье», соответствующее несобственно-прямой речи в эпике и являющееся результатом внедрения «текста, организованного преимущественно фразеологической точкой зрения, в текст, организованный преимущественно прямооценочной точкой зрения» [Корман, 2008: 447–448]. Внимательный к стилевой неоднородности произведения, Б. О. Корман объективирует ее в голосах героев [Бройтман, 1997: 177], однако более специфичным для лирики способом взаимодействия сознаний является интенция — «ценностная экспрессия», направленная «не на объект, а на другого субъекта» [Бройтман, 1997: 27]. Последний при таком подходе не только «принят внутрь “я”», но и сохраняет в той или иной степени «свою ощутимую “другость”» [Бройтман, 1997: 178]. Особый интерес представляют случаи, когда «я», оставаясь темой высказывания, уступает «другому» право голоса и / или оценки, «подключаясь» к нему «ради собственного самовыражения» [Majmieskułow, 1990: 111]. В результате возникает эффект, определенный М. М. Бахтиным как способность глядеть «на себя в зеркало... своими и чужими глазами одновременно» [Бахтин, 1979: 314]. К рассмотрению функционирования такого типа интерсубъектности мы и обратимся далее.

Соотнесенность «я» и «другого» в стихотворениях Игоря Холина¹⁰⁵ уже становилась предметом литературоведческого анализа. По мнению

¹⁰⁵ В данном разделе диссертации использованы материалы наших статей «“Я” и “другой” в поэзии Игоря Холина (на материале цикла стихотворений “Холин”») [Бокарев, 2017г] и

А. В. Володиной, субъектная сфера его лирики определяется поэтикой «общего места», когда говорящий мыслит себя «в поле “советского”» — в языковом пространстве банальностей и клише, «объединенных... опытом множества людей» [Володина, 2013: 205–209]. При таком самопозиционировании личность редуцирована до функции — заранее предопределенного набора действий и мыслительных операций [Володина, 2013: 214]. Сказанным объясняется и ослабление границ автопсихологической и ролевой поэзии, аналогичное экспериментам Кропивницкого и, в особенности, Григорьева: в фокусе внимания И. Холина — «среднестатистический» обитатель барака, чей внутренний мир скуден и малоинтересен. Даже «люди будущего», получившие слово в цикле «Космические» (в их облике слились органика и механика¹⁰⁶) ценностно столь же не развиты и ведут примитивный, сродни животному, образ жизни. Поэтому, изъятые из своих текстовых ансамблей, ролевые произведения легко «мимикрируют» под автопсихологические, а «исконный» статус восстанавливают лишь на фоне друг друга — за счет разнящихся биографических подробностей¹⁰⁷. Своеобразие же поэзии Холина состоит в том, что возникающая в его стихах интерсубъектность «накладывается» на сугубо авангардную по своей природе тенденцию — самоутверждение «уединенного сознания» любимыми, в том числе самыми изобретательными, способами¹⁰⁸ [Тюпа, 1998: 17].

«Поэтика лайфлоггинга: об интерсубъектных формах высказывания в стихах Игоря Холина» [Бокарев, Ткачук, 2020].

¹⁰⁶ Обстоятельный анализ телесности в «космических» стихах Холина дан в работе Р. В. Черкасова [Черкасов, 2012].

¹⁰⁷ Так, носителями речи в стихотворениях «Говорила мне Клава...» и «Не везет в любви, беда!» являются разные субъекты: герой первого озабочен расхождением реальности и своих ожиданий относительно семейной жизни, герой второго едва сводит концы с концами и о любви (тем более о браке) может только мечтать. Однако если опустить факт соседства этих стихотворений в цикле «Лирика без лирики», то каждое из них можно трактовать как высказывание близкого автору субъекта, намеренно подчеркивающего свою «недалекость».

¹⁰⁸ Сочетание интерсубъектности с авангардистским укрупнением личности, проявившееся в самоотождествлении с разнообразными, но непременно грандиозными явлениями, характерно для стихотворения «Я — Я» из цикла «Мой дом»: «Я сравниваю

Данная особенность ярко проявилась в цикле стихотворений «Холин», где индивидуальное «я» не только не «изгоняется» из текста, но и становится объектом высказывания, увиденным со стороны — глазами «альтернативного» «другого»¹⁰⁹. По наблюдению Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого, ономастически тождественный автору Холин «предстает как урод среди барачных человекомеханизмов», причем его уродство осмысляется как «знак отличия», «непринадлежности к ненавистному миру» [Лейдерман, Липовецкий, 2003 (1): 399]. Тезис об «инаковости» героя нуждается в уточнении (связи с барачком, как будет показано ниже, «Холин» все-таки не теряет); мысль же о том, что стихи пишутся с позиции «обезличенного барачного жителя» [Лейдерман, Липовецкий, 2003 (1): 399] может быть принята без оговорок. С точки зрения субъектной организации существенно преобладание косвенных форм речеведения над прямыми (в сочетании с синкретическими и диалогическими конструкциями); если говорить о доминирующем типе субъектности, то перед нами лирическое «я», для которого характерны как самоотстранение и оппозиционность большинству, так и способность проникать в чужое сознание, чье видение учитывается при создании словесного «автопортрета».

Приоритет «другого» при конструировании авторского «я» оказывается возможен благодаря «чужой» интенции, которой «окрашивается» речь героя, смотрящего на себя как на «он» или «ты», высказываниям о «Холине» ролевого субъекта и реплицированности, когда «голоса» и ценностно-смысловые позиции оппонентов сталкиваются в одном речевом контексте. Функционально эти формы почти не отличаются друг от друга —

себя / Со всем Миром / Я — Эйнштейн / Вместе с теорией относительности / Я — недостроенный 12-этажный дом / С моей кооперативной квартирой / На третьем этаже / Я Пушкин / С поэмами / И стихами / Я — ты / Я — Я» [Холин, 1999: 145]. См. также тексты «Я / Ежедневно выплываю» и «Знайте дети».

¹⁰⁹ Этот способ говорения о себе был осознан Холиным уже в книге «Воинрид», однако там приведенный ниже пример — единственный в своем роде: «Вы называете меня / Сумасшедшим / И хуже того / Кретином / За то что я думаю / Что время / И пространство / Одно и то же / За то что любимая моя / Представляется мне / В виде треугольника» [Холин, 1999: 137].

коммуникативной задачей непременно становится дискредитация «Холина», обреченного на неприязнь и агрессию окружающих: «Холин сломал ногу / Слава Богу / Я к нему ничего не имею / Чтобы он сломал / Шею / Чтобы он сломал / Спину / Чтобы ему / С^ооному сыну <...> Чтобы ему быть / Заживо отпетым / Чтобы / В сортир провалиться / Чтобы / Г^ооом подавиться» [Холин, 1999: 190]. Причина такого отношения — в принципиальном «несовпадении» протагониста с «другими», которое постулируется с самых первых строчек¹¹⁰.

Репрезентативным в свете сказанного является стихотворение «Вы не знаете Холина», открывающее цикл и содержащее его ключевые мотивы. Здесь же намечаются и пути их разработки (произведение строится как развернутая инвектива в адрес протагониста) и задается субъектная ситуация, при которой «я» выступает для «другого» в качестве предмета рефлексии («Вы не знаете Холина / И не советую знать / Это такая с^оа» [Холин, 1999: 190]). В следующих текстах характеристики героя уже более обстоятельны: его облик вызывает ассоциации с уродцами Босха («У Холина рога / На поясице» [Холин, 1999: 188]), интеллектуальные способности ставятся под сомнение («Холин / Болен / Он живет по спирали» [Холин, 1999: 184]), а характер и поведение не имеют ничего общего с усредненной барачной «нормой»: «Я поражен / Сколько у Холина / Жен <...> Жены / Со всего света / Это / В его-то лета» [Холин, 1999: 188]. В негативном ключе осмысливается и творчество субъекта: отвергаемая барачком поэзия делается объектом пародии и воспринимается как глоссолалия, а ее создателю

¹¹⁰ При этом альтернативные «Холину» «другие» демонстрируют в его неприятии исключительное единодушие: аннигиляция различий между персонажами характерна уже для ранних текстов поэта. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить два текста из цикла «Лирика без лирики», объединенные общей сюжетной ситуацией и образными переключками: «За окном видна луна, / Я скучаю, я одна, / 30 лет мне, / Я девица, / Право, лучше удавиться» [Холин, 1999: 44] — «Каждый вечер я одна, / Каждый вечер у окна. / За окном по тротуару / Каждый вечер / Ходят пары / И веселый слышен смех. / Ненавижу я их всех!» [Холин, 1999: 44]. Ролевой характер высказываний не вызывает сомнений, однако на вопрос, принадлежат ли они одной героине, не может быть однозначного ответа — информации, на которую мог бы опереться исследователь, в произведениях недостаточно.

отказывается даже в праве называться поэтом: «Холин / Человек от сохи / Пишет стихи / Си хи / Се хи / Си се хи» [Холин, 1999: 187]. Такая позиция, впрочем, явно расходится с видением самого героя.

Так, в стихотворении «Я свою фамилию» декларируется не только значимость протагониста, но и глобализм его творческих притязаний, в силу которого он объявляется «первым поэтом Вселенной» [Холин, 1999: 186]. Однако навязчивый повтор имени (слово «Холин» употреблено в тексте одиннадцать раз) не столько «возвеличивает» поэта, сколько «обесмысливает» высказывание, что позволяет Н. Л. Лейдерману и М. Н. Липовецкому говорить о «мнимости индивидуальной свободы» и «комичности эгоцентризма» в барачном мире [Лейдерман, Липовецкий, 2003 (1): 399]. С другой стороны, «Холин» действительно несет на себе следы уникальности: подобно божеству, он подчеркнуто вездесущ (с ним встречаются «в гостях», «в пивной», «в кино» или «в саду» [Холин, 1999: 187]), его субституты «укрупняются», приобретая почти иррациональную ценность («Да будет вам / Известно / Тень Холина / Не пустое место» [Холин, 1999: 191]), а будущее, смоделированное по евангельскому «шаблону», обещает воскресение и жизнь вечную: «Вы слышите звуки / Разлуки <...> Холин / Кончается / Впрочем / Кто его знает <...> Может он / Оживает» [Холин, 1999: 191]. Иными словами, герой цикла амбивалентен: «пустота... претензии на величие» [Лейдерман, Липовецкий, 2003 (1): 399] сближает его с барачными обитателями, а травматический опыт изгойства заставляет видеть в нем трагическую фигуру, подобную Христу. Преимущество «Холина» перед «жителями барака» еще и в том, что для него не составляет труда встать на позицию «другого», взглянуть на вещи его глазами (вплоть до признания собственной неполноценности), в то время как сам он полностью непроницаем для чужого сознания.

Неслучайно многие стихотворения цикла открываются глаголами восприятия, акцентирующими попытку чувственного постижения «Холина» его антагонистами («Вы видите...» [Холин, 1999: 189], «Вы слышите...»

[Холин, 1999: 191] и т. д.). Однако дальше спонтанных и крайне субъективных «прозрений» дело не идет — герой неизбежно «ускользает» от понимания, меняясь прямо на глазах у читателя. Иногда «трансформация» его облика доходит до логического предела и оборачивается гротеском: «текучесть» авторского «я» перестает быть литературоведческой метафорой и может прочитываться буквально — как тотальное «развоплощение» личности в сознании «другого». На фонетическом уровне эта особенность «подкрепляется» паронимической аттракцией и словесным повтором, с помощью которых «удостоверяется» размывание контуров: «Лицо у Холина / Течет <...> Стекает ухо / По скуле / Скула стекает / **Вдоль бедра / Бедро в ведро / В ведре / Дыра торчит / А он кричит / Я весь теку / По собственному / Сапогу**» [Холин, 1999: 189; одинаковые звуковые комплексы выделены полужирным, повторы — курсивом. — А. Б.].

Невозможность получить «моментальный снимок» индивидуальности субъекта делает крайне неоднозначной ее словесную фиксацию. Так, одно из стихотворений представляет собой перечень, открывающийся именем героя и объединяющий слова, связанные лишь фонетически. Порядок их следования призван дезавуировать смысл исходного понятия, поэтому последним в ряду оказывается существительное «хрен», воспринимаемое как семантически эквивалентное «предшественникам». С другой стороны, едва ли не каждое слово отсылает к уже звучавшим в цикле мотивам: «Хоста», например, может указывать на «нездешность» героя, «хорей» — на его творческие амбиции, а «хоругвей» — на «мерцающую» связь текста с евангельским сюжетом [Холин, 1999: 190]. В любом случае перед нами набор разнящихся характеристик, с трудом сводимых в единый фокус. Видимо, поэтому «непостижимость» «Холина» в конечном счете тематизируется, а чувственные представления о нем объявляются неадекватными объекту: «Если вы смотрите / На Холина / И видите / Холина / Знайте / Вас водят за нос / Если вы смотрите / На Холина / И видите 34 в 35 степени / Перед вами

Холин»¹¹¹ [Холин, 1999: 187]. Технике лайфлоггинга¹¹² [Барковская, 2017: 90], когда одной позиции, «из которой смотрит поэт», не достаточно [Оборин: *Автор умер...*], а его сознание выступает «ретранслятором» звучащих в разноречивой «голосов», близки и произведения авторов, вошедших в литературу на рубеже XX–XXI вв.

Замечено, что «поиск нового способа высказывания» — одна из главных художественных задач Марии Степановой¹¹³ [Плеханова, 2018: 236], а «нейтрализацией субъектности» определяется логика ее поэтических книг последнего времени [Плеханова, 2018: 236; см. также: Ямпольский, 2014] (от «Киреевского» с его «хоровым» началом — до стихов, написанных «за Стиви Смит», где «свое» и «чужое» не разграничит и тщательный лингвопереводческий анализ). Согласно М. Степановой, «я» на современном этапе является «не актером, но камерой»: «авторская воля» сводится «к работе команды, обеспечивающей прямой эфир для эксперимента», в результате чего текст мыслится как «пучок или веник расходящихся интонаций» [Степанова, 2017: 431]. Поэтому в цикле “Spolia”, о котором пойдет речь¹¹⁴, героиня объективирована и увидена со стороны — принципом его структурирования является включение стихотворений, «задуманных как авторские манифесты», но воплощенные «от противного», то есть «переадресованные некоему хору оппонентов» [Ратке, 2017: 71]. Метапоэтическим мотивам как раз и отводится ключевая роль в самоидентификации субъекта, а «писательская обида» рассматривается

¹¹¹ Сходный пример — стихотворение «Одни говорят» из цикла «Мой дом»: «Одни говорят / Что я гений / Я говорю / Это / Действительно так / Другие говорят / Бездарен / Я подтверждаю / Третьи говорят / Я убил человека / Киваю головой / Все что говорят люди / Правда / Сотканная из пустоты» [Холин, 1999: 153].

¹¹² Под лайфлоггингом понимают автоматическое фиксирование повседневной жизни человека на цифровые аудио- и видеоносители ради публикации в Интернете.

¹¹³ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Интерсубъектность в цикле стихотворений Марии Степановой “Spolia”» [Бокарев, Ткачук, 2021].

¹¹⁴ На правах раздела “Spolia” входит в состав одноименной книги, другая часть которой — цикл «Война зверей и животных» — в настоящей работе не рассматривается.

автором «как частный случай стигматизированного бытия» [Житенев, 2017: 319].

Оба значения слова “*spolia*”, вынесенного в заглавие, — «доспехи поверженного в бою вражеского полководца» [Словарь иностранных слов, 1921: 531] и «элементы древнего декора, использованные в новых сооружениях» [Бевилаквa, 2013] — актуализированы контекстом и указывают на болезненный исторический (прежде всего военный) и персональный (связанный с писательской не востребова́нностью) опыт. Объединенные семей «чужое», они проецируются на субъектную структуру цикла, в основе которой — целый конгломерат сложно соотнесенных с авторским сознаний. Диффузия «я» и «другого», а нередко и приоритет последнего при оформлении лирической субъективности возможны благодаря самоотстранению в сочетании с репликами, встроенными как в личное, так и в безличное высказывания, а также различным формам синкретизма, при которых местоимения, называющие протагониста, отсылают к неопределенной инстанции и способны вместить любое содержание. Иногда носителем речи оказывается анонимный «голос», оценивающий творчество героини и получающий ее «ответь» — но как бы ни различалась субъектная организация стихотворений, неизменной остается их богатая (на грани центонности) интертекстуальная «аранжировка». Впрочем, многие из названных принципов Степановой не просто осознаны, но выступают главным предметом обсуждения.

Принципиально, что героиня предстает в цикле именно в качестве поэта — частная биография уступает место подробностям читательской рецепции, обнаруживающей резкое неприятие публикой «авторской поступи» [Степанова, 2017: 413]. Среди наиболее существенных и обидных сочинителю упреков называются неискренность, отношение к стихописанию как к проекту, отсутствие «неповторимой интонации» [Степанова, 2017: 346–347] и неспособность высказаться от собственного имени [Степанова, 2017: 341]. Воспринимаются подобные «рекламации» как слова одного или

нескольких (будто перебивающих друг друга) персонажей, лишённые, однако, внешних признаков прямой речи; ответные же реплики героини графически выделены, но количественно явно им уступают. Когда текст начинается претензией («она не способна говорить за себя, / потому в ее стихах обязательны рифмы <...> где ее я, положите его на блюдо» [Степанова, 2017: 341]), а завершается иронически окрашенной «антикритикой» («(<...> у кого нет я, ничего присвоить не может, / у кого нет я, будет ходить побираться <...>») [Степанова, 2017: 341–342]), родовые границы лирики проблематизируются, а образ героини, представленный с разных точек зрения, становится предельно рельефным. Пренебрежение шаблонами чужой речи свидетельствует, что «другой» у Степановой не автономен по отношению к «я» и нуждается в нем для проявления собственной позиции. Полномочия протагонистки, таким образом, ограничиваются фиксацией адресованных ей мнений и оценок («если собрать в кучу, / было сказано вот что...») [Степанова, 2017: 341] и организацией среды для диалога.

В поэзии первых десятилетий XX в. сходный способ говорения о себе характерен для Б. Пастернака и достаточно хорошо изучен его исследователями. С точки зрения Й. Ужаревича, автор совершает «коперниканский переворот» в художественном мышлении: в «Сестре моей — жизни» не «Я вращается вокруг вещей», как обычно бывает в лирике, а «вещи... вращаются вокруг Я» [Užarević, 1989: 24]. Таким образом, самоустранение протагониста, неоднократно отмечавшееся у Пастернака¹¹⁵, оказывается сугубо внешним: пространство стихов «наполняется объектами, которые одновременно и вытесняют (замещают), и раскрывают (автобиографизируют) субъект этого пространства» [Užarević, 1989: 24]. Развивая аналогию, можно предположить, что Степанова, подобно старшему поэту, делает «я» «пустым местом», притягивающим к себе «центрифугально

¹¹⁵ Обзор специальной литературы, посвященной субъектной сфере лирики Пастернака, см. в монографии С. Н. Бройтмана [Бройтман, 2007: 5–12].

устроенный мир» [Užarević, 1989: 24], где функции «природных, атмосферных, архитектурных» и т. д. явлений, изъясняющихся о герое [Užarević, 1989: 27], берут на себя люди. Отказываясь от самовыражения, протагонистка заставляет говорить о себе «других», чьи представления не противоречат, как может показаться, ее собственному видению, но расходятся с ним в оценочном знаке.

Внимательное чтение “Spolia” позволяет убедиться, что предметных возражений «критикам» реплики героини не содержат. Завершающая одно из стихотворений фраза — «— ладно, я пригов — / скажу, от вас упрыгав» [Степанова, 2017: 347] — демонстрирует лишь иное относительно заявленного восприятие проблемы. То, что «другими» видится как недостаток, автором культивируется и составляет ядро его художественной программы. Если поэт позиционируется как «без-себя-говорящий», и такая форма речеведения ассоциируется с абсолютной свободой — в том числе и от языковой нормы («у кого нет я, / может позволить себе не-явку, / хочет отправиться на свободку» [Степанова, 2017: 342; курсив автора. — А. Б.]), то произведение принимает вид полиэкрана, на который выводится множество сознаний, «отражающих» и собственное «я» пишущего. Отсюда — обилие текстов-деклараций, не только тематизирующих интерсубъектность, но и являющихся ее структурным выражением: «выйди от меня я человек грешный / говорит орлица встречному ветру // выйди от меня я человек нетвердый / говорит рукам красная глина // выйди от меня / я не человек вовсе / я простое записывающее устройство» [Степанова, 2017: 355]. Принципом «киноглаза»¹¹⁶ диктуется монтажное нанизывание

¹¹⁶ Понятие «киноглаза» введено и теоретически обосновано классиком документалистики Д. Вертовым: «Исходным пунктом является: использование киноаппарата как киноглаза, более совершенного, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, наполняющих пространство.

Киноглаз живет и движется во времени и в пространстве, воспринимает и фиксирует впечатления совсем не как человеческий, а по-другому. Положение нашего тела во время наблюдения, количество воспринимаемых нами моментов того или другого зрительного явления в секунду времени вовсе не обязательны для киноаппарата, который тем больше и тем лучше воспринимает, чем он совершеннее» [Вертов, 1966: 53].

разновременных и разномасштабных событий: трагический опыт истории («а какие были яблоки до первой мировой...» [Степанова, 2017: 362]) соседствует с деталями частной жизни («школьная форма, примерка, фартук крылат...» [Степанова, 2017: 363]), а в поле зрения то и дело попадают родные или совсем не знакомые люди — как живые («дальнобойщик в своей кабине, теперь проверим, / действительно ли она высока, как терем» [Степанова, 2017: 377]), так и мертвые («прадед григорий о двух руках, / правую позже отъест машина фабричная...» [Степанова, 2017: 362]). Разворачивается визуальный ряд под отчетливый «аккомпанемент» «чужих» текстов, чьи создатели — на правах нераздельных, но и неслиянных с авторским «голосов» — включаются в субъектную сферу цикла.

Так, многие стихотворения “Spolia” строятся как коллаж, сводящий вместе самые разнообразные источники: «школьную» классику и поэзию «серебряного века», ранний постмодернизм и современную эссеистику, оперные хиты и репертуар советской эстрады. Цитаты из «общедоступного» литературного фонда контаминируются даже в характеристике героини: «ее материал / не хочет ей сопротивляться / дает поцелуй без любви, лежит без движенья // таких как она ставят на табуретку, / прочти нам про друг прелестный // из таких, как она, <...> делали переводчиков / умеренных аккуратных» и т. д. [Степанова, 2017: 341]. Нетрудно заметить, что сочетание «умеренный аккуратный» отсылает к «Горю от ума» А. Грибоедова [Грибоедов, 1970: 82], а «друг прелестный» — к «Зимнему утру» А. Пушкина [Пушкин, 1985–1987 (1): 453]; что фраза «лежит без движенья» почти дословно повторяет финал чеховского «Вишневого сада» [Чехов, 1974–1988 (13): 254], а «поцелуй без любви» — название коктейля, упомянутого Веничкой в «Москве — Петушках» [Ерофеев, 2004: 61]. Однако в получившемся контексте слова будто «забывают» о своих прежних смыслах, выступая лишь знаками «чужого», — не потому ли и о принципах цитации говорится с «оглядкой» на Г. Дашевского (ср.: «...она цитирует все одновременно / и не чтобы напомнить, а чтобы наполнить дыры // (что

особенно жутко)» [Степанова, 2017: 374] — «...никто не читал того же, что ты; а если и читал, то это вас не сближает. Время общего набора прочитанного кончилось, апеллировать к нему нельзя» [Дашевский, 2020: 153])?

Нередко заимствования оказываются полигенетическими, а произведение — одинаково далеким от всех текстов-источников, — как фраза «чайковской! я скрывать не стану» [Степанова, 2017: 346], восходящая к известной опере, а через нее и к пушкинскому «Евгению Онегину», или «мандельштамовское» восьмистишие с «вмонтированными» в него стихами В. Ходасевича и названиями детских журналов¹¹⁷ («Густая советская роза / Муштрует упрямый дичок, / А он до последнего раза / Все глубже в кусты и молчок. / И тех-то без лепета мочишь, / И этих без опыта чтишь, / Но если взглядеться захочешь, / То близится еж, а не чиж» [Степанова, 2017: 359]). Когда рифменную пару составляют понятия, взятые из плохо «стыкующихся» художественных систем, — например, «просторы» из песни на стихи Р. Рождественского и «уицраора» из оккультно-мистического учения Д. Андреева¹¹⁸ («я люблю страна твои просторы / я люблю твои столы и горы / и неправдоподобного уицраора / и последнего царя» [Степанова, 2017: 348]), назначение «чужого» слова сводится к расширению субъектных границ «я», понимаемого не как «центр», но как «радиус» художественного мира [Степанова, 2017: 431].

Закономерно, что личные местоимения при таком подходе превращаются в грамматическую условность («пока мы спим, я думает о тебе» [Степанова, 2017: 368]), а имя поэта — будь то «Анненский», «Блок» или «Волошин» — оказывается синонимом эпицентра боли. Обостренным переживанием не только своего, но и чужого (в пределе — всеобщего)

¹¹⁷ Речь идет о стихотворениях «Скажи мне, чертежник пустыни...» О. Мандельштама и «Петербург» В. Ходасевича, а также литературных журналах «ЕЖ» (1928–1935) и «Чиж» (1930–1941).

¹¹⁸ Имеются в виду песня «Родина моя» (Д. Тухманов — Р. Рождественский) и религиозно-философское сочинение Д. Андреева «Роза Мира».

неблагополучия как раз и объясняется открытость субъектных границ «я», понимаемая Степановой как «родовое» свойство лирики. Отсюда — пренебрежение индивидуальной биографией пишущего: в цитируемых стихах — «Шел трамвай десятый номер, / На площадке Пушкин помер, / умер, шумер, свесил ножки, / Вышла горсточка морошки» [Степанова, 2017: 343] — подробности последних дней жизни классика («морошка») обрастают деталями ухода поэта современного — Г. Сапгира (умершего в троллейбусе), а также поэта вымышленного — Ю. Живаго (скончавшегося по выходе из трамвая). Связь последнего с фигурой Христа¹¹⁹, заданная пастернаковским романом, у Степановой не только востребована, но и поддержана нарочито «смазанной» отсылкой к судьбе О. Мандельштама («И глядит несытой зверью / Весь заплаканный барак / На застрявший в подреберье / Красногубый габриак» [Степанова, 2017: 343]). Если личность поэта уподоблена «бублику» [Степанова, 2017: 342], пустота внутри может заполниться лишь страданием — только такой ценой покупается свобода от «я» и единение с миром.

Таким образом, в циклах И. Холина и М. Степановой диалогически соотнесены разные точки зрения на героя: самооценка говорящего «корректируется» взглядом со стороны — и именно их взаимодействием определяется читательское видение авторской субъективности. Если в «Холине» позиции «я» и «другого» резко не совпадают (статус выдающегося поэта, которым наделяет себя герой, неприемлем барачными большинством), то в “Spolia” отношения сторон характеризуются меньшей напряженностью (высказанная в адрес протагонистки критика ложится в основу ее творческих построений). Впрочем, условия, в которых находятся «собеседники», в произведениях неравны изначально: у Холина чуткость к «другому» рассматривается как способ самоутверждения за счет оппонента, не способного к такой «отзывчивости»; у Степановой налицо искренняя заинтересованность в «другом», обращающаяся эмпатией и «вживанием»

¹¹⁹ Христологические мотивы “Spolia” отмечены А. Житеневым [Житенев, 2017: 319].

в «чужое» слово. Как бы то ни было, интерсубъектность оказывается характерной чертой обоих поэтов — но «выход из себя» [Степанова, 2017: 375] нередко чреват болью, а преодоление одиночества не гарантировано.

Сделанные наблюдения показывают, что интерсубъектность в творчестве рассмотренных авторов реализуется в двух формах: как размывание границ автопсихологической и ролевой поэзии и как приоритет «другого» (его позиции, слова или интенции) при конструировании «я» в стихотворении. Возникающая у Е. Кропивницкого и О. Григорьева субъектная неопределенность обусловлена не только единым типом сознания, реализующего внешне несходные роли, но и внелитературными факторами — обстоятельствами создания и публикации произведений. Множественность соотнесенных друг с другом точек зрения на героя, свойственная И. Холину и М. Степановой, свидетельствует о проницаемости субъектных границ: относительной — у старшего поэта (внимательный к «чужому» «я», герой закрыт к познанию извне) и абсолютной — у младшего («одержимость» «другим» — неотъемлемое качество протагонистки). В отдельных случаях стихи каждого из авторов позволяют говорить о субъектном синкретизме, но как самостоятельное явление он функционирует в песенной лирике, речь о которой пойдет в следующем параграфе.

§ 2. Границы идентичности: нестабильность и субъектный синкретизм «я» и «другого»

Песенная лирика¹²⁰, заявившая о себе в 1960-е гг. с появлением так называемого «магнитофониздата» [Лейдерман, Липовецкий, 2003 (2): 139], остается и по сей день актуальным, пусть и находящимся на периферии

¹²⁰ В данном параграфе диссертации частично использованы материалы наших статей «Мотив затворничества в рок-лирике Егора Летова: вербальный и музыкально-исполнительский аспекты» [Бокарев, Рассадина, 2017] и «Субъектный синкретизм в песенной поэзии второй половины XX в.» [Бокарев, 2019].

литературного процесса, явлением. С позиций исторической поэтики пение рассматривается как одна из древнейших форм речеведения, порожденная «специфической нерасчлененностью “я” и “другого” в архаическом сознании и искусстве» [Бройтман, 2004а: 28–29]. Именно в пении носитель высказывания характеризуется очевидной «многослойностью», а субъектный синкретизм не изжит до сих пор: протагонист не только поет голосом автора, но и «присваивает» его внешний облик и пантомимику (если речь идет о концерте или видеоклипе) [Доманский, 2015: 84]. Отсюда принципиальная для песенной поэзии субъектная неопределенность: с учетом «звучащей» природы высказывания лирический герой легко отождествляется с автором, а граница между «своим» и «чужим» в ролевой лирике становится крайне зыбкой. Ситуация осложняется и тем, что песня зачастую не знает (или «не хочет знать») «сингулярного авторства»: сочинение и исполнение представляют собой два равноправных способа текстопорождения [Гавриков, 2011: 289], причем участники творческого акта мыслятся как единая субъектная целостность.

Причиной сказанному — синтетическая природа песенности: по мнению Ю. В. Доманского, любая «аудиальная» поэзия представляет собой единство вербального и музыкального компонентов в рамках исполнительского сверхтекста — песенной композиции¹²¹ [Доманский, 2015: 8]. Естественным и хронологически первичным способом ее бытования является исполнение [Доманский, 2010: 137], отличающееся от предыдущих и последующих и входящее на правах элемента в особого рода систему — произведение, складывающееся «из ряда материальных манифестаций» [Гавриков, 2011: 207]. Субтекстуальностью и вариативностью¹²² песни как

¹²¹ Сходных, но не тождественных взглядов придерживаются В. А. Гавриков [Гавриков, 2011], Д. И. Иванов [Иванов, 2008], С. В. Свиридов [Свиридов, 2002] и др. исследователи.

¹²² Под субтекстуальностью здесь и далее имеется в виду негомогенность синтетического высказывания, складывающегося из нескольких составляющих — субтекстов [Гавриков, 2011: 63–65]; под вариативностью — его способность порождать собственные варианты, рассматриваемые и как «способ экспликации смысла», и как форма бытования

раз и обусловлена ее субъектная структура — явление неоднородное¹²³ и неустойчивое в своих контурах. Цель настоящего параграфа — продемонстрировать на песенном материале смыслопорождающие возможности как нестабильности субъекта, так и субъектного синкретизма, отвечающие принципам неклассической художественности [*Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 155–158; Житенев, 2012а: 17–20; Ярко, 2008: 10] и возникающие в ходе вариантообразования, понимаемого как непрерывное и бесконечное. Материал призван репрезентировать, с одной стороны, универсальные особенности песни как синтетического текста (именно им уделяется основное внимание), с другой — индивидуальные черты авторских поэтик (прежде всего поэтики Егора Летова). Отсюда — сосредоточенность на относительно небольшом корпусе текстов, анализируемых с максимальной (в рамках избранного ракурса) степенью подробности.

Нестабильность авторского «я» в песенной лирике Е. Летова неоднократно становилась предметом исследовательского внимания. Для А. С. Новицкой она синонимична полиипостасности героя, предстающего в двух полярных обликах, дистанция между которыми то и дело варьируется. Под давлением власти и в силу собственной слабости «партизан» (борец против госстроя) становится «превосходным солдатом» («смирившимся анархистом») — но уже в следующий миг снова включается в борьбу [Новицкая, 2010: 160]. А. В. Корчинский отмечает зависимость субъекта от летовских метатекстов, в свете которых он воспринимается то как автопсихологический, то как ролевой [Корчинский, 2018: 60; см. также: Корчинский, 2016: 185]. В результате комментируемое произведение (в том

произведения [*Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 33; Ярко, 2008: 8].

¹²³ См. созвучное нашей теме высказывание Ю. В. Доманского: «Следует... помнить о том, что полисубтекстуальная природа рок-поэзии предполагает совершенно особый статус автора, который вполне может и не быть создателем всех составивших рок-композицию элементов, а может, скажем, придумать музыку к уже существующим стихам и исполнить придуманное в виде песни» [Доманский, 2015: 8]. Случаи, когда вербальный и музыкальный субтексты имеют разных авторов, будут рассмотрены в нашей работе далее.

числе и его субъектная сфера) осознается как открытая и незавершенная структура, обретающая целостность лишь «в конкретном акте артикуляции или авторской интерпретации» [Корчинский, 2018: 65]. Наконец, А. Н. Черняков и Т. В. Цвигун связывают нестабильность летовского субъекта с деперсонализацией высказывания, достигаемой средствами поэтической грамматики. Когда «я» устраняется из текста, уступая место «обезличенным действиям-предикатам» [Черняков, Цвигун, 2016а: 60–61], его позиция становится переменной и заполняется «подстановкой множества референтов» [Черняков, Цвигун, 2016а: 57; см. также: Черняков, Цвигун, 2016б; Черняков, Цвигун, 2017]. Разделяя (и принимая за точку отсчета) изложенные концепции¹²⁴, остановимся на тех аспектах проблемы, которые мотивированы синтетической природой песни, а значит и спецификой ее бытования в вариантах.

Аксиомой в изучении песенности является представление о том, что составляющие композиции (текст, музыка, артикуляция, сценография и т. д.), взятые по отдельности, неизбежно неравноценны ей как целому [Давыдов, 2014: 41]. Если в смыслообразовании принимают участие все субтексты (дополняющие друг друга или конфронтирующие между собой), то авторская субъективность определяется не только вербальным рядом, но и сопутствующей ему музыкально-исполнительской «поддержкой». Конечно, степень воздействия субтекстов на семантику зависит от индивидуальности певца и отличается в разных художественных системах (таких, как бардовская песня, шансон или рок-поэзия). В творчестве Летова связи внутри синтетического текста характеризуются предельной плотностью, поэтому

¹²⁴ Интерес представляет и подход К. М. Корчагина, рассматривающего поэзию Летова в перспективе «московского концептуализма». Согласно исследователю, «чужое» (особенно в альбомах проекта «Коммунизм») использовалось автором «не как инструмент для создания полифонии или концептуалистского мерцания <двойственного отношения к “я”, при котором оно попеременно то утрачивает, то сохраняет свой “идентитет”. — А. Б.>, а, напротив, для гомогенизации дискурса, придания субъекту большей объемности и тотальности — он впитывал и присваивал “чужую речь”, потенциально вбирая в себя весь мир и преобразуя его своей специфической оптикой» [Корчагин, 2018: 208]. К сожалению, К. М. Корчагин ограничивается общими суждениями, практически не подкрепляя их разбором произведений.

восприятие стихов вне музыки если не обедняет, то существенно видоизменяет высказывание. Известно, например, что кассетные обложки «Солнцеворота» и «Невыносимой легкости бытия» содержат призыв «Слушать громко!», следование которому превращает «частное дело» в массовую акцию, а альбом, посвященный «всем воевавшим и воюющим за славное дело Отечества», — в гимн или строевую песню [Морева, 2018: 80]. Разумеется, перед нами лишь авангардистское стремление направлять чужую рецепцию — но и анализ конкретных текстов приводит к выводу о «многоканальном» развертывании смысла, принимающего в конечном счете вид единого лирического потока.

Характерный пример — песня «Нечего терять», где замкнутость протагониста на себе, лежащая в основе сюжета, реализуется как обрыв внешних связей при полной невозможности «освободиться» от своего «я» даже самыми радикальными методами. Многие упомянутые в тексте реалии осознаются слушателем как знаки внутреннего мира героя¹²⁵: погасшая свеча выступает эмблемой утраченного чувства жизни, копилка с единственной монетой внутри подводит символический итог земному существованию, а «солнышко», помещенное «на дно бутылки», будто бы обещает избавление от страданий. Кроме того, некоторые детали оказываются объединены «эффектом матрешки», когда один предмет (меньший) вложен в другой (большой). В результате возникает представление о личности, замкнутой в скорлупе собственного «я», пребывающей на границе жизни и смерти, но не способной сделать шаг ни в ту, ни в другую сторону: «скользким узелком дорога / затянулась сорвалась / лето тошнота тревога / разразилась улеглась <...> солнышко на дне бутылки / грош в копилке все тесней / ангел в небе гроб в могилке / дверь за дверью сон во сне» [Гражданская оборона¹²⁶:

¹²⁵ Принцип, при котором «субъективный эмоциональный опыт проецируется на сферу объективной действительности», исследуется О. Р. Темиршиной. Согласно ученому, эмоционально-оценочный компонент у Летова «“вшит” в проективную лексику» — слова, обозначающие «такие свойства, “которые человек приписывает явлению, но носителем которых является он сам”» [Темиршина, 2018: 16; курсив автора. — А. Б.]

¹²⁶ Далее в библиографических ссылках сокращенно — «ГО».

Солнцеворот, «Нечего терять»]¹²⁷. Дорога, в метафорическом плане соотносимая с ниткой (от клубка, который в сказке разматывается, указывая путь), в песне Летова затягивается, как петля на шее самоубийцы¹²⁸. Однако попытка суицида не приводит к желаемому итогу: если петля-дорога «затянулась» — и все-таки «сорвалась», состояние «нечего терять» остается для героя единственной альтернативой. Парадоксальная неспособность из жизни уйти при очевидном нежелании в ней оставаться обрекает протагониста на крайнюю степень бытийного дискомфорта.

В то же время возникающий на уровне языковой семантики образ субъекта существенно корректируется при обращении к песне как синтетической композиции. Текст в «Нечего терять» характеризуется чрезвычайно высоким темпом подачи; межстиховые интервалы сведены к минимуму (при этом последний ударный слог в каждой из строчек намеренно растягивается), а строфораздел между припевом и вторым куплетом отсутствует. В результате возникает ощущение непрерывного движения жизни (словесно оно поддерживается «дорожной» темой), а любая пауза — и в пении, и в музыке — интерпретируется как его остановка (что согласуется с намеком на неудавшийся суицид). Поэтому более чем логично, что третий куплет предваряется небольшим проигрышем, а вслед за финальным припевом наступает абсолютная тишина, разрешающаяся длинным гитарным соло. Другими словами, смысловые нюансы сюжета в «Нечего терять» «дублируются» и на музыкально-исполнительском уровне, однако трагическое звучание вербального субтекста в песенной композиции редуцировано: жизнь продолжается несмотря ни на что — и в этом нужно видеть лишь положительные моменты. Вероятно, такой концепцией обусловлена и концовка произведения: в студийной записи песня

¹²⁷ Художественные тексты, за исключением отдельно оговоренных случаев, и далее цитируются по фонограммам. В квадратных скобках указывается автор-исполнитель или музыкальный коллектив, через двоеточие курсивом — наименование альбома, по которому приводится песня, после запятой в кавычках — ее заглавие.

¹²⁸ Мотив смерти, понимаемой как возвращение «к исходному состоянию — “домой”» [Новицкая, 2016: 169], подробно рассмотрен в работе А. С. Новицкой [Новицкая, 2016].

заканчивается диминуэндо, указывающим на незавершенность жизненного цикла.

Предложенный анализ демонстрирует не только значимость каждого субтекста с точки зрения смыслообразования, но и отличия всех «редукционистских» вариантов песни от ее синтетического целого. Применительно к Летову важно подчеркнуть, что автор рассматривает свою поэзию «сразу в нескольких художественных и медиальных контекстах» — в рамках рок-культуры, contemporary art и литературы [Корчинский, 2016: 178]. Когда песня, будучи опубликованной в книге, воспринимается в качестве визуального объекта, значимость артикуляции и музыкально-исполнительского компонента закономерным образом снижается [Корчинский, 2016: 180]. Особенно показательным, что «книготворческая» стратегия Летова, по точному наблюдению А. В. Корчинского, предполагает обязательную переработку текста относительно его альбомных и концертных версий: устраняется песенная структура (куплет — припев), снимаются повторяющиеся или варьирующиеся элементы [Корчинский, 2016: 179]. Трансформация «звучащих» текстов в стихи отрефлексирована и самим автором — например, в цитируемом ниже интервью: «Я крайне против того, чтобы <...> где-либо печатались тексты моих песен. <...> Песня — это песня, и текст ее имеет свою значимость лишь в общем песенном контексте. А это — и энергия исполнителя, и мелодия, и гармония, и ритм, и еще куча необходимейших компонентов. <...> То, что я здесь <в подборке произведений. — А. Б.> публикую — это именно СТИХИ, написанные мною <...> для “прочтения глазами”, а отнюдь не вслух»¹²⁹ [Летов, 2020: 89–90; выделено автором. — А. Б.]. Однако с наибольшей отчетливостью разница «живого» (аудиовизуального) и книжного («бумагизированного»¹³⁰)

¹²⁹ См. весьма содержательное продолжение этих рассуждений: «Я, вот, не воспринимаю (во всяком случае в полной мере) песен Высоцкого или Башлачева на бумаге — это надо слушать. Или петь самому. Иначе ничего НАСТОЯЩЕГО, ничего ЦЕЛОГО не возникает» [Летов, 2020: 90; выделено автором. — А. Б.].

¹³⁰ Термин «бумагизация» активно используется исследователями песенной лирики и означает «процесс “перекодировки” вербального субтекста» произведения «из устного в

бытования песенного текста проявляется при обращении к базовым категориям лингвистики — канонической и неканонической ситуациям общения [Падучева, 1996: 258–261].

Согласно Е. В. Падучевой, полноценный речевой контакт возможен, если «говорящий и слушающий присутствуют в контексте сообщения», то есть момент произнесения высказывания совпадает с моментом его восприятия. Оба коммуниканта, таким образом, находятся в одном и том же месте и, имея общее поле зрения, могут видеть друг друга [Падучева, 1996: 259]. Выполнением названных условий определяется каноническая ситуация речи, при которой единство хронотопа обеспечивает однозначность содержащихся в тексте референций [Падучева, 1996: 259]. Нарушение хотя бы одного из них переводит коммуникацию в статус неканонической — и именно в таком режиме функционирует не только повествовательная проза [Падучева, 1996: 261], но и подавляющая часть лирики [Каргашин, 2017: 204]. Очевидно, что, в отличие от «классического» стихотворения, песня — при естественном для нее (например, концертном) способе существования — разворачивается по правилам канонического общения. Если исполнение предполагает прямое взаимодействие певца с аудиторией, то и содержание высказывания трактуются сообразно общей для них пространственно-временной ситуации. С точки зрения субъектной структуры важно, что вариативный потенциал в творчестве Летова обнаруживает уже поэтическая грамматика, интерпретируемая «с листа» и с авторского голоса далеко не одинаково. Если в первом случае привычные в лирике формы высказывания могут осмысляться по-разному, то во втором — с переходом текста в канонический коммуникативный режим — утрачивают присущую им многозначность. При этом речь идет не только об изощренной местоименной поэтике, продуцирующей неопределенность, но и о таких способах представления говорящего, при которых он видит себя со стороны — как до

письменный» [Доманский, 2010: 138–139]. По мнению Ю. В. Доманского, в синхронии оба способа бытования песни «оказываются хоть и разноуровневыми, но все же... равноправными по целому ряду критериев» вариантами [Доманский, 2010: 138].

конца не объективированного «другого» или отделившиеся от него состояния / субституты.

Семантические сдвиги могут быть особенно заметны там, где использованы личные местоимения второго лица и глаголы в значении императива. Например, начальные строфы опубликованного в книге стихотворения «Заговор» прочитываются как обращенные к собеседнику или к самому себе — и именно наложением разнящихся рецептивных моделей обеспечивается возможность их двоякого истолкования. При «живом» исполнении песни — с учетом обязательного присутствия публики — те же стихи рассматриваются как адресованное ей руководство к действию, в то время как свойственная произведению автокоммуникативность делается практически «невидимой»: «под талым снегом шевелятся губы / благих намерений и бурных планов / потоком рвоты укрась свой ящик / потоком рвоты укрась свой погреб // разрой когтями тугую почву / воздвигни яму найди себе место / накрой подушкой лицо соседа / сдави руками возьми его отсюда» [ГО: *Здорово и вечно*, «Заговор»]. Не в последнюю очередь подобное восприятие опирается на особенности исполнительской манеры Летова: монотонной артикуляции (с нарочитым акцентированием каждого ударения, распевом заключительного гласного в стихе, «сдавленным» звуком, переходящим в шепот) сопутствует столь же монотонный музыкальный фон (с выдвинутыми на передний план партиями ударных и электрогитары). Иными словами, песня в ее синтетической целостности подчеркнута суггестивна, и грамматически двусмысленный текст, репрезентирующий «на бумаге» универсальную идею неизбежности смерти (русскоязычный аналог идиомы «*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*» дан у Летова рефреном), в аудиовизуальном формате превращается в «заклинание» с совершенно иной прагматикой — во что бы то ни стало убедить собеседника не только в тщетности любого усилия, но и в неизбежности победы зла над добром: «...стань таким как стекло в воде / стань таким как глаза во тьме / стань таким как вкрадчивый шепот // погибших от жажды

утопите в воде / погибших от голода заройте хлебом / суета сует все суета» [ГО: *Здорово и вечно*, «Заговор»].

Сходным образом — при изменении способа бытования с «книжного» на «звучащий» — переосмысляются и тексты, построенные на инфинитивных сериях (как «Русское поле экспериментов») или глагольных конструкциях прошедшего времени с незаполненной позицией подлежащего (как «Непонятная песенка»). В каждом из случаев неопределенность субъектного дейксиса (в высказываниях такого типа говорящий неотделим от «я» и «каждого» [Бройтман, 1997: 230]) нейтрализуется путем «присвоения» названных действий самим поющим: непосредственный контакт с исполнителем снимает для слушателя вопросы о том, кто говорит и о ком говорится [Черняков, Цвигун, 2016а: 60]. Поэтому и приобретающие самостоятельность субституты, указывающие в стихотворении «Прыг-скок» на неопределенного субъекта, в одноименной песне приписываются носителю речи и характеризуют его психофизическое состояние: «пальцы свело / голову выжгло / тело вынесло / душу вымело / долой за околицу <...> выбелило волос / выдавило голос / выпекло морщины / засмеялись мужчины <...> да заплакали женщины» [*Прыг-скок: детские песенки*¹³¹, «Прыг-скок»]. Когда душа («досадный сор») оказывается «выметена» из тела («мясной избушки»), обрыв связей между ними трактуется не иначе, как смерть протагониста, а песенные междометия и искривления артикуляции — как акустические аналоги стонов умирающего [*Прыг-скок: детские песенки*, «Прыг-скок»]. С временным «выпадением» из реальности — «шаманским ритуалом» ассоциирует песню сам Летов¹³² [Летов, 2020: 161], однако как бы

¹³¹ Здесь и далее названный альбом цитируется по следующей фонограмме: Прыг-скок. Детские песенки. — URL: <http://www.gr-oborona.ru/pub/discography/pryg-skok.html> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

¹³² См. следующий комментарий автора относительно истории ее создания: «...мы решили с “Кузьмой” провести трансцендентный опыт, включить огромную бобину на девяностой скорости и играть в течение многих часов непрерывно. И часа через четыре из меня пошли, как из чудовищной огромной воронки, глубоко архаические слова — слова, рожденные даже не в детстве, но в том состоянии, которое существовало даже до моего

ни осмыслялась ее сюжетная основа, очевидно, что слушатель становится причастен личному, даже интимному (хотя в чем-то, конечно, универсальному), опыту. Из приведенных примеров следует, что «бумажные» варианты летовских произведений, вопреки ожиданиям, могут оказаться богаче «исполнительских», неизбежно редуцирующих свойственную текстам поэта субъектную неопределенность. Еще раз подчеркнем, что в рецепции песня, как правило, первична по отношению к своей «бумагизированной» версии¹³³ [Доманский, 2010: 137; Гавриков, 2011: 198], о существовании которой аудитория может и не знать; но в каком бы порядке ни осуществлялось ее знакомство с материалом, важно, что протагонист у Летова редко сохраняет самотождественность, меняясь от варианта к варианту.

В рамках собственно исполнительской практики интересующего нас автора преобразования субъектной сферы произведения связаны с трансформацией субтекстов: «точечной» корректировкой вербального ряда¹³⁴ и «переводом» произведения из «электричества» в «акустику» (или наоборот — как в студии, так и в концертах). Смысловый потенциал вариантообразования на уровне словесной составляющей хорошо изучен литературоведами [Ярко, 2008; Доманский, 2010: 137–192; Гавриков, 2011: 191–234]; о самоочевидных отличиях «мясистого» и «нищенски-кухонного»

рождения. <...> Я не знаю, где я в действительности находился в то время. В результате такого страшного опыта вышла эта песня — “Прыг-скок”» [Летов, 2020: 161].

¹³³ На показательное исключение из названного правила указывает Ю. В. Доманский: «...стотысячный тираж книги Александра Башлачева “Посошок”, вышедшей в 1990 г., при тогдашней “недоразвитости” отечественной звукотиражирующей индустрии, пожалуй, превышал количество распространенных тогда аудиозаписей этого автора-исполнителя. А если еще добавить сюда многочисленные публикации подборок из Башлачева в центральной и региональной прессе тех лет, то легко убедиться, что количество печатных вариантов, и, соответственно, количество их реципиентов существенно превышало количество реципиентов вариантов устных» [Доманский, 2010: 138].

¹³⁴ Важным вариантообразующим фактором являются студийные и концертные автометапаратексты, в творчестве Летова (особенно позднего периода) в равной степени редкие. Концептуальный анализ субъектной структуры песен в соотнесении с авторскими высказываниями на концерте памяти А. Башлачева (1990) дан в работе А. В. Корчинского [Корчинский, 2016: 182–183]; студийный автометапаратекст, предшествующий на альбоме «Вершки и корешки» песне «Свобода», рассматривает Ю. В. Доманский [Доманский, 2018: 118].

аккомпанементов [Летов, 2020: 76] убедительно высказался сам Летов: «Проект <сборник “Вершки и корешки”> возник под давлением окружающих, <...> дабы зафиксировать в акустическом исполнении то, что <...> я регулярно исполнял на домашних, квартирных концертах, в кругу друзей и знакомых, для себя самого и т. п. До этого <...> я воспринимал свое творчество сугубо в электрическом... варианте — в акустике же играл вынужденно, поэтому идея создать абсолютно простой альбом под гитару, составленный из собственных уже достаточно известных песен, при том, что они должны иметь самостоятельное новое звучание и значение, не уступающее их электрическим версиям, — это было отчасти рискованно и уж точно занятно» [Летов: *Вершки и корешки. Авторский комментарий к изданию альбома...*]. Из цитаты видно, что именно «электрический» формат автор считает наиболее адекватным своему творчеству; акустическое сопровождение песен вызвано, как правило, техническими ограничениями и предназначено узкому кругу «своих» — ближайших друзей и знакомых. Конечно, различия исполнений не исчерпываются спецификой адресации и выявляются лишь при их тщательном сопоставлении; однако и музыкальный фон, и собственно текстовая вариативность оказываются важнейшими факторами, дестабилизирующими субъектную сферу произведения.

Так, одна из самых известных песен Летова, «Про дурачка», существует в нескольких студийных записях, среди которых наиболее интересны акустическая (1990 г.) и электрическая (1995 г.). Главное качество фольклорного героя — непосредственность, граничащая с юродством, — характерно и для летовского протагониста, а звучащие рефреном строки («ходит дурачок по лесу / ищет дурачок глупее себя» [*Прыг-скок: детские песенки*, «Про дурачка»]), по утверждению самого автора, являются переработанным заклинанием на смерть («Ходит покойничек по кругу, / Ищет покойничек мертвее себя» [Летов, 2020: 77]). При этом образ «дурачка» априорно противопоставлен всем, кто привык относить себя к разумным существам, — герой не просто осознает свою инаковость, но и

воспринимает ее как должное. Его естественность и наивность не имеют ничего общего с «предрассудками» мира разумных, поэтому там, где привычная логика указывает на неизбежность поражения, «дурачок» уверен в благополучном исходе даже самого безнадежного дела: «светило солнышко и ночью и днем / не бывает атеистов в окопах под огнем / добежит слепой победит ничтожный / такое вам и не снилось» [*Прыг-скок: детские песенки, «Про дурачка»*]. Закономерным следствием подобного самопозиционирования оказывается абсолютное одиночество героя: поиски «глупее себя» не приносят успеха, а маршрут его движения («дурачок» «путешествует» не только «по лесу», но и «по небу») выходит за пределы физической мира и чреват невозвращением (хотя и благополучный финал не исключается): «идет смерть по улице несет блины на блюде / кому вынется тому сбудется / тронет за плечо поцелует горячо / полетят копейки из-за пазухи долой» [*Прыг-скок: детские песенки, «Про дурачка»*]). Обрисованные таким образом сюжет и субъектная структура произведения могут считаться инвариантными, в то время как оба названных исполнения акцентируют разные их смысловые грани.

Интерпретационно значимые расхождения текста относятся ко второму куплету песни: «зубчатые колеса завертелись в башке / в промокшей башке под бронебойным дождем» [*Прыг-скок: детские песенки, «Про дурачка»*]. Определение «зубчатые», прозвучавшее в варианте 1990 г., представляется нейтральным и ассоциируется с непрерывной работой механизма — тем самым подчеркивается интенсивность происходящих в сознании «дурачка» мыслительных процессов. В версии 1995 г. «колеса» из «зубчатых» превращаются в «зубастые» [*ГО: Солнцеворот, «Про дурачка»*] — и юродство героя начинает осознаваться не только как признак исключительности, но и как разрушительная, враждебная человеку стихия. Отметим также и вариативность припева: «маршрут» протагониста по мере развертывания событий неоднократно «уточняется», но в целом подчинен логике восходяще-нисходящего движения: «по лесу» — «по миру» — «по

небу» — «по лесу» [*Прыг-скок: детские песенки*, «Про дурачка»]. Именно такая последовательность воспроизводится в записи 1990 г. и свидетельствует о том, что герою-юродивому доступен мир не только дольний, но и горний. Совершенно иначе обстоит дело в версии 1995 г.: перемещения «дурачка» становятся более упорядоченными («по лесу» — «по небу» — «по миру» [ГО: *Солнцеворот*, «Про дурачка»]), а их конечная цель не предполагает никакого другого итога, кроме смерти.

Выявленные смыслы опираются и на музыкально-исполнительские особенности, заслуживающие специального рассмотрения. В варианте 1990 г. аккомпанемент, созданный наложением четырех вокальных партий¹³⁵, исполненных Летовым, призван подчеркнуть одиночество протагониста и его сосредоточенность на себе. Поэтому попадающие в поле зрения «дурачка» персонажи должны рассматриваться как порожденные воображением или измененным состоянием сознания (по свидетельству автора, текст создавался под воздействием «энцефалитной горячки» [Летов, 2020: 77]), которое в финале песни герой благополучно преодолевает. В варианте 1995 г. эффект погруженности в себя «подрывается» нарочито «тяжелым» инструментальным сопровождением, указывающим на рискованность пути, которым движется «дурачок»: где бы ни пролегал его маршрут — в физическом мире или виртуальной реальности, — испытывать боль и умирать приходится по-настоящему. Закономерным в свете сказанного видится и появление женского бэк-вокала, звучащего начиная с третьего куплета и вплоть до конца песни. Благодаря «фактизации», когда заявленный вербально образ «опредмечивается» музыкальными или артикуляционными средствами [Гавриков, 2011: 515–519], встреченная героем «мертвая мамка» (а то и сама смерть) становится частью эмпирической реальности слушателя. Иными словами, варианты песни, разделенные хронологической дистанцией

¹³⁵ Согласно изначальному замыслу автора, аккомпанемент предполагал восемнадцать самостоятельных партий, однако записаны были «только четыре, потому что стеклоферритовая записывающая головка не позволяет сделать разрежение между голосами» [Курбановский, Летов: *Солнечный путь Егора Летова*].

в пять лет, по целому ряду признаков противопоставлены, и предпочесть один другому можно разве что на основании личных вкусовых пристрастий. Куда более продуктивный подход — рассмотрение таких вариантов в диахронии, позволяющее выявить не только константные (повторяющиеся от исполнения к исполнению) особенности лирического субъекта, но и проследить его эволюцию в рамках отдельно взятого произведения.

Особого внимания в названном аспекте заслуживает «Моя оборона», которую поэт считал одной из самых «лучших и НАСТОЯЩИХ» своих песен [Летов, 2020: 74; выделено автором. — А. Б.]. В тексте с программным, отсылающим к наименованию главного летовского проекта, заглавием замещение подлинного мира несовершенной копией констатируется уже с первых строчек: «пластмассовый мир победил / макет оказался сильнее» [ГО: *Здорово и вечно*, «Моя оборона»]. При этом факт подмены не просто очевиден субъекту, но и вызывает его протест, сформулированный как призыв к обороне и многократно повторенный в припеве. Если пластмасса, известная своей непрочностью, даже не претендует называться «живой жизнью», а макет — всего лишь уменьшенная и лишенная функциональности модель объекта, то «победа» такого мира выглядит как минимум странной. Однако у Летова она мотивирована не только «вывернутой наизнанку» логикой (так, сигнал о бедствии из второго куплета оборачивается своей противоположностью — ликованием «набата»), но и всеобщей ценностной инверсией («июльское небо» «отменено» только потому, что уже никому не нужно) [ГО: *Здорово и вечно*, «Моя оборона»]. По ходу сюжета «пластмассовый мир» втягивает в свою орбиту и лирического субъекта, который невольно перенимает некоторые его особенности (например, «незрячесть»), но все-таки остается в оппозиции к нему. С одной стороны, герой еще помнит, каким мир был прежде, с другой — вопреки всему, он не утрачивает способности видеть прекрасное там, где никто не сумел бы его разглядеть: «...а в горле сопят комья воспоминаний // оо моя оборона / солнечный зайчик стеклянного глаза / оо моя оборона / траурный

мячик нелепого мира» [ГО: *Здорово и вечно*, «Моя оборона»]. Память о прошлом и острое эстетическое чувство становятся для субъекта той точкой опоры, которая позволяет преодолевать одиночество и «идти с миром на мировую» — каким бы чужим и враждебным он ни был.

Рассмотрим трансформации лирического субъекта в нескольких хронологически дистанцированных вариантах песни: студийной записи 1989 г. [ГО: *Здорово и вечно*, «Моя оборона»] и двух «живых» исполнениях — 1994 [Летов: *Концерт в городе-герое Ленинграде*: «Моя оборона»] и 2007 [ГО: *Концерт в Б1. Зачем снятся сны*, «Моя оборона»] гг. (курсивом и далее выделены вариативные компоненты вербального субтекста; замечания, касающиеся манеры исполнения, взяты в скобки).

1989 г. — альбом «Здорово и вечно» (студийная запись)	1994 г. — «Концерт в городе-герое Ленинграде» (живая запись)	2007 г. — «Концерт в Б1. Зачем снятся сны» (живая запись)
пластмассовый мир победил макет оказался сильнее последний кораблик остыл последний фонарик устал а в горле сопят комья воспоминаний	пластмассовый мир победил макет оказался сильнее последний кораблик остыл последний фонарик устал а в горле сопят комья воспоминаний	пластмассовый мир победил макет оказался сильнее последний кораблик остыл последний фонарик устал а в горле сопят комья воспоминаний
(с надрывом) оо моя оборона солнечный зайчик <i>стеклянного</i> глаза оо моя оборона траурный мячик нелепого <i>мира</i> <i>траурный мячик дешевого мира</i>	(с надрывом) оо моя оборона солнечный зайчик <i>незрячего</i> глаза оо моя оборона траурный мячик нелепого <i>мира</i> <i>солнечный зайчик нелепого мира</i>	оо моя оборона солнечный зайчик <i>незрячего</i> глаза оо моя оборона траурный мячик нелепого <i>миру</i> <i>солнечный зайчик дешевого миру</i>
пластмассовый мир победил ликует картонный набат кому нужен ломтик июльского неба	пластмассовый мир победил ликует картонный набат кому нужен ломтик июльского неба	пластмассовый мир победил ликует картонный набат кому нужен ломтик июльского неба
(с надрывом) оо моя оборона солнечный зайчик <i>незрячего мира</i> оо моя оборона траурный мячик <i>стеклянного</i>	(с надрывом) оо моя оборона солнечный зайчик <i>незрячего глаза</i> оо моя оборона траурный мячик <i>нелепого</i>	оо моя оборона солнечный зайчик <i>незрячего глаза</i> оо моя оборона траурный мячик <i>нелепого</i>

<i>глаза</i>	<i>мира</i>	<i>миру</i>
<i>траурный зайчик нелепого глаза</i>	<i>траурный мячик дешевого мира</i>	<i>солнечный зайчик дешевого миру</i>
пластмассовый мир победил макет оказался сильней последний кораблик остыл последний фонарик устал а в горле сопят комья воспоминаний	пластмассовый мир победил макет оказался сильней последний кораблик остыл последний фонарик устал а в горле сопят комья воспоминаний	(с иронией) пластмассовый мир победил макет оказался сильней последний кораблик остыл последний фонарик устал а в горле сопят комья воспоминаний
(быстро, с надрывом) оо моя оборона <i>траурный мячик незрячего мира</i> оо моя оборона <i>солнечный зайчик стеклянного глаза</i> оо моя оборона оо моя оборона <i>оо моя оборона</i> <i>оо моя оборона</i> <i>о-о-о</i> <i>о-о-о о-о-о</i> <i>о-о-о о-о-о</i> <i>о-о-о о-о-о</i> <i>о-о-о о-о-о</i> <i>о-о-о</i>	(быстро, с надрывом) оо моя оборона <i>траурный мячик нелепого мира</i> оо моя оборона <i>солнечный зайчик незрячего глаза</i> оо моя оборона оо моя оборона <i>о-о-о м-м-м</i> <i>о-о-о</i> <i>моя оборона</i>	(очень быстро) оо моя оборона <i>солнечный зайчик незрячего глаза</i> оо моя оборона <i>траурный мячик нелепого миру</i> оо моя оборона оо моя оборона <i>оо моя оборона</i> <i>о-о-о а-а-а о-о-о</i> <i>моя оборона</i>

Согласно сводной таблице, куплеты «Моей обороны» от исполнения к исполнению не меняются, в то время как припев обладает большим вариантопорождающим потенциалом. Прежде всего, в нем по-разному акцентированы причины неприятия действительности героем: среди определений, называющих качества мира и его субституты, в записи 1989 г. доминирует эпитет «стеклянный» (3), в записи 1994 г. — «нелепый» (4), а в позднейшей версии 2007 г. устанавливается паритет между «незрячестью» и «нелепостью» (3). Если первоначально автору-исполнителю важно подчеркнуть искусственность мира, то в дальнейшем на передний план выдвигается его бессмысленность; однако в конечном итоге утверждается как абсурдность, так и нежизнеспособность описываемого миропорядка

(вопреки которым он все-таки «побеждает»). При этом «нелепость» происходящего, так или иначе ощутимая в каждом варианте, «подкрепляется» ярко выраженной лексической несочетаемостью. Если такая конструкция, как «траурный мячик нелепого мира», вполне может восприниматься как метафора, то «траурный зайчик нелепого глаза» и любые подобные формулы с точки зрения конвенционального языка едва ли возможны. Их концентрация выше в студийной записи 1989 г. — и гораздо меньше в последующих концертных версиях: «пластмассовый мир» перестает быть загадочным, а лирический субъект обретает по отношению к нему более уверенную позицию.

С музыкально-исполнительской точки зрения наиболее интересен вариант 1989 г., где завершающий «Мою оборону» припев характеризуется большей в сравнении с другими версиями длительностью и в конце концов «растворяется» в потоке нечленораздельных и подчеркнуто неестественных звуков. Шумовые эффекты, с которыми Летов на рубеже 1980–1990-х гг. много экспериментировал, рассматриваются как музыкальный эквивалент агрессии мира, под давлением которой герой вынужденно отступает. Отсюда и надрывная интонация, и ощутимые горловые призвуки в припеве, отсылающие к «комьям воспоминаний» и указывающие на «оборонительное» положение субъекта. В концерте 1994 г. представлена уже акустическая, «сольная», версия произведения: в отличие от студийной записи, куплеты звучат спокойно, даже лирично; по-прежнему интонационно выделенным остается заглавное словосочетание, а третий повтор припева дается динамичнее предыдущих. Однако финал песни принципиально иной: теперь она оканчивается не какофонией, а прямым словом героя, способного противостоять любому внешнему воздействию. Наконец, в «живом» исполнении 2007 г. «пластмассовый мир» становится объектом иронии, а его победа выглядит уже не столь очевидной (видимо, поэтому и строки о «моей обороне» интонационно не маркированы). Впрочем, такое отношение дается герою только ценой огромного напряжения, которое выражено с помощью

артикуляционного усилия — лабиализацией гласного в заударной позиции: «оо моя оборона / траурный мячик нелепого миру / солнечный зайчик дешевого миру». Сама же логика, определяющая трансформации музыкально-исполнительского компонента, призвана продемонстрировать эволюцию лирического субъекта: на смену пассивному отрицанию «суррогата» жизни приходит активное противостояние сложившемуся порядку вещей.

Таким образом, лирический субъект в песне вообще (и в творчестве Е. Летова в частности) — это не раз и навсегда готовая, а внутренне «подвижная» и изменчивая величина. Диапазон его характеристик чрезвычайно широк и увеличивается от исполнения к исполнению. Если смыслообразование в песенной композиции непрерывно, то и субъектная структура текста будет неизбежно сопротивляться исследовательской фиксации (однако различать и самые незначительные «флуктуации» в облике протагониста необходимо). Примечательно, что вариантообразование (а значит и изменение границ субъективности) не прекращается даже со смертью автора, поскольку песня, не являясь в полной мере индивидуальной «собственностью», нередко переходит от певца к певцу¹³⁶ (кавер-версии и трибьюты — явление в современной культуре нередкое). Закономерно, что «исходный» текст при этом «переживает перекодировку в соответствии с законами эстетической системы» «реципиента» [Доманский, 2010: 187] — и контуры лирического «я» (изначально нестабильные) размываются еще больше. В результате этих процессов и возникает субъектный синкретизм, глубоко архаический по своей сути и не имеющий равноценных аналогов в «печатной» литературе. Трансформации, которым подвергается синтетическое высказывание, переходя из одного художественного мира в другой, могут быть обусловлены целым рядом причин: вторичной контекстуализацией, видоизменением субтекстов, разнообразными

¹³⁶ См. характерное суждение Ю. В. Доманского: «...уже исполняя песню человек становится ее автором или по крайней мере соавтором, ведь исполнение есть неизбежная художественная интерпретация...» [Доманский, 2015: 91].

исполнительскими «модификациями» (гендерной инверсией, введением или редукцией многоголосия, «искривлением» артикуляции). Семантические «механизмы» субъектных преобразований песни в ходе ее интерпретации новым автором-исполнителем как раз и будут предметом нашего анализа.

Циклизация и контекстность песни (в особенности рок-поэзии) неоднократно становились темой специальных исследований [Гавриков, 2014; Гавриков, 2011: 169–190; Гавриков, 2016; Доманский, 2010: 77–136; Маркелова, 2003; Прохоров, 2003; Ступников, 2001; Язвикова, 2006]. Считается, что альбом и концерт — жанровые образования, близкие циклу [Гавриков, 2014; Доманский, 2010: 77–136], но и все творчество автора, как это часто бывает в лирике, может рассматриваться как единое целое. Очевидно, что переход произведения к «новому» исполнителю есть не что иное, как смена контекста, чреватая серьезными смысловыми сдвигами. Например, песня «Темная ночь» (Н. Богословский — В. Агатов), исполненная в фильме «Два бойца» М. Бернесом, должна интерпретироваться как прямое высказывание солдата, для которого и мерцание звезд в степи, и гул ветра в проводах, и свист пуль — реалии, соотносимые с конкретным историческим моментом (картина Л. Лукова повествует о Великой Отечественной войне) [*Два бойца*]. Однако в альбоме «Царица Небесная» группы «Теплая Трасса» она воспринимается совершенно иначе: протагонист здесь не просто солдат, а воин, принявший сторону Неба в вечном противостоянии Добра и Зла («а я навсегда изготовился к бою / в грядущем с востока раю / убитый в смертельном бою» [Теплая Трасса: *Царица небесная*, «Убитый в бою»]). Получается, что лирическое событие, ставшее центром рефлексии в песне Богословского — Агатова, утрачивает характерные для него координаты места и времени, а мироотношение героя приобретает иные, по сравнению с «первоначальными», мотивировки. Так, в варианте, исполненном Бернесом, «смерть не страшна» в силу того, что герой уверен: с ним «ничего не случится», ведь его ждет любимая. В контексте же «Царицы Небесной»

прекращение земного существования не пугает потому, что осмысляется как желанное воссоединение с Отцом после пребывания в «безумном мире» [Теплая Трасса: *Царица небесная*, «Безумный мир»] (отсюда и алогичная, на первый взгляд, формула — «и поэтому я не умру / и поэтому я умираю» [Теплая Трасса: *Царица небесная*, «Рождество»]). Разумеется, прагматика «оригинала» сказанным не отменена — но и лирический субъект «Теплой Трассы» явно не равен герою фильма.

Еще один тип контекста актуализирован исполнением композиции «Измена» группой «Агатай Кристи» (трибьют-альбом «Наивные песни»): сюжет и тематика произведения «НАИВа» позволяют соотнести его с творчеством братьев Самойловых времен «Позорной звезды»¹³⁷. Особенно значимыми представляются параллели с «Как на войне»: здесь и общность лирической ситуации (герои находятся на грани разрыва), и доминирующий мотив усталости (ср.: «не надо скандалов ты просто устала» [НАИВ: *Оптом и в розницу*, «Измена»] — «но я устал окончен бой» [Агата Кристи: *Позорная звезда*, «Как на войне»]), и неявные образные переключки («холодное утро» [НАИВ: *Оптом и в розницу*, «Измена»] и «зачахший огонь» [Агата Кристи: *Позорная звезда*, «Как на войне»] как метафоры иссякающего чувства). Не противоречит песне «НАИВа» и представление о любви как о вражде или мазохизме, декларируемое во многих текстах «Агаты» («Айлавью», «Истерике», «Вольно!» и др.)¹³⁸ — им легко объяснимо желание героя «терпеть», продолжая уже надоевшую «игру» [НАИВ: *Оптом и в розницу*, «Измена»]. Таким образом, «Измена» органично встраивается в художественный мир братьев Самойловых, а ее субъект наделяется чертами,

¹³⁷ Вероятно, такая близость и побудила лидеров «Агаты» выбрать для «трибутирования» именно «Измену».

¹³⁸ Вот несколько наиболее репрезентативных цитат: «беги-беги пока я не вижу прячься-прячься / но я узнаю-знаю всех вас узнаю и найду / дыши-дыши пока я не слышу кайся-кайся / но не надейся я приду золотая i love you» [Агата Кристи: *Позорная звезда*, «Айлавью»]; «я тебя люблю за то что я люблю тебя / я тебя люблю за то что ты не любишь меня / я тебя убью как только я убью тебя / я тебя убью как только поменяю коня» [Агата Кристи: *Позорная звезда*, «Истерика»]; «счастье мое почему ты грустишь / прячешь лицо и молчишь и молчишь / плетка твоя над кроватью висит / бей меня бей если хочешь убить» [Агата Кристи: *Позорная звезда*, «Вольно!»].

присущими их мироощущению. Экстремизм в любви и тяготение к «девиантным» ее формам — основные качества героя, «подсказанные» новым контекстом.

Перестройка субъектной сферы песни неизбежна и при субтекстуальных трансформациях: тезис о том, что двух полностью идентичных исполнений не бывает [Доманский, 2010: 140], обусловлен уже самой природой материала. Доказано, что в рок-культуре вербальный компонент «является одним из самых подвижных»¹³⁹, а его изменения могут касаться как отдельного слова, так и целых строф-куплетов [Доманский, 2010: 140]. Характерный пример — песня В. Высоцкого «Большой Каретный», исполненная группой “Tequilajazzz” на трибьют-альбоме «Странные скачки». Хорошо известны обстоятельства, ставшие ее биографической основой, — в одном из концертных паратекстов автор дает им следующий комментарий: «Мы жили в Москве много лет тому назад... в квартире в Большом Каретном у моего друга... Левы Кочаряна <...>. Там хорошая компания собиралась <...>. Тогда выработалась такая манера... раскованная <...> я... себя чувствовал свободно, потому что это были мои... друзья, я знал, что всё, что я им буду петь и рассказывать, — им интересно...» [Высоцкий: *Концерт в Торонто*]. Иными словами, ностальгия по прошлому с его немногочисленными, но вполне конкретными приметам («этот дом», «черный пистолет» [Высоцкий: *Концерт в Торонто*, «Большой Каретный»], свет, не гаснущий ночами [Высоцкий: «Большой Каретный»]) — абсолютная эмоциональная доминанта песни.

В варианте, исполненном “Tequilajazzz”, вербальный субтекст не просто редуцируется (от тридцати четырех стихов Высоцкого остается восемь), но и существенно теряет в конкретике (как с точки зрения подробностей, так и в плане оценки). В результате песня принимает вид

¹³⁹ См. также утверждение другого исследователя: «Если исполнитель эстрадной песни или романса стремится повторить первоначальный вариант песни, стремится в точности соответствовать партитуре и тексту, то рок-исполнитель каждый раз не только неосознанно, но целенаправленно создает новый вариант песни» [Ярко, 2008: 14].

перечня, состоящего из трех вопросов и одного лаконичного на них ответа: «где твои семнадцать лет / где твои семнадцать бед / где твой черный пистолет / а где тебя сегодня нет / на большом / на большом / на большом / каретном» [*Странные скачки*, «Большой Каретный»]. Можно предположить, что изменения, внесенные “Tequilajazz”, направлены на универсализацию репрезентированного Высоцким опыта. Очищенное от личностно маркированных коннотаций, заглавное понятие превращается в символ всего самого светлого, что может случиться с человеком¹⁴⁰. Единственная же «уцелевшая» деталь, «черный пистолет», не лишена романтического флера и ассоциируется с представлениями о свободе — впрочем, как следует из третьего стиха, безнадежно потерянной. Если песня Высоцкого рассматривается как высказывание близкого первичному автору субъекта, то в интерпретации “Tequilajazz” лирическое «я» становится едва ли не безличной, утратившей черты персональности, инстанцией.

Другой специфический для песенной поэзии способ «присвоения» «чужого» — создание субтекстуального гротеска, то есть смысловой конфронтации вербального, музыкального, артикуляционного и т. д. рядов [Гавриков, 2011: 95]. «Несочетаемость» этих компонентов неизбежно приводит к столкновению серьезного и смешного [Гавриков, 2011: 95], а предмет речи подвергается ироническому травестированию. Названным приемом во многом определяется своеобразие альбома группы «Центр», целиком состоящего из советских шлягеров, — «Любимые песни». Так, композиция «Как прекрасен этот мир» (Д. Тухманов — В. Харитонов), утверждающая идеи красоты и гармонии, запросто превращается в свою противоположность — идиллической атмосфере «оригинала», записанного Ю. Антоновым [Тухманов: *Как прекрасен этот мир*, «Как прекрасен этот мир»], противопоставляется нарочито «грязная» исполнительская эстетика

¹⁴⁰ Происходит это в том числе и благодаря повтору прилагательного «большой», которое «изолирует» его от определяемого слова («каретный»).

В. Шумова¹⁴¹. Авторская интенция, выраженная вербальным субтекстом, — «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!» — вступает в противоречие с блюзовыми ритмами, организующими музыкальный материал¹⁴², а «агрессивные» гитарные риффы (в совокупности с интонационно нейтральной артикуляцией) едва ли могут ассоциироваться с чем-то положительным. Следовательно, и вся система представлений героя, определяющая его внутренний облик и жизненную позицию, оказывается вывернутой наизнанку: красота мира вовсе не абсолютна, а гармония между человеком и природой недостижима [Центр: *Любимые песни*, «Как прекрасен этот мир»].

Не менее радикальные преобразования песни осуществляются и благодаря гендерной инверсии, под которой понимается «смена мужского исполнения женским, а женского — мужским» [Бердникова, 2014: 45]. Показательна в этом плане композиция «Чайфа» «Что такое зима», появившаяся на альбоме «Четвертый стул» и «перепетая» группой «Настя». В варианте, исполненном В. Шахриным, точка зрения текста сориентирована преимущественно на видение героини, однако субъектом речи выступает повествователь, фиксирующий ее переживания и не скрывающий своей симпатии к ней: «яркое солнце за зимним окном / лживые речи шепчет так часто / там за окном минус тридцать два / он не пришел и ты так несчастна» [Чайф: *Четвертый стул*, «Что такое зима»]. Вместе с тем женский вокал в варианте Н. Полевой позволяет интерпретировать текст совсем иначе: субъектом речи может оказаться сама героиня, видящая себя со стороны и пытающаяся осмыслить свое положение. Легкость, с которой шахринский повествователь погружается в ее сознание, мотивирована уже его статусом, а

¹⁴¹ Принцип контраста в поэтике альбома «Любимые песни» может считаться системообразующим: каждый трек открывается фрагментом какого-либо советского хита (в аутентичном исполнении) — и только затем следует композиция в подчеркнута сниженной интерпретации Шумова. Например, анализируемой песне предшествует отрывок из «Человек из дома вышел» (С. Пужлаков — Л. Маграчев), записанной Э. Хилем [Центр: *Любимые песни*, «Как прекрасен этот мир»].

¹⁴² Слово «блюз», как известно, является производным от английского «blue devils» — хандра, уныние.

сделанные им наблюдения должны восприниматься как объективные; в исполнении же Полевой ключевым приемом становится интроспекция протагонистки, по самой своей природе небеспристрастная. Отсюда и наиболее существенное различие двух вариантов: если у Шахрина одиночество героини вызывает сочувствие (как лирического повествователя, так и потенциального слушателя), то у Полевой оно становится объектом иронии, подчеркнутой интонационно и дезавуированной в финале: «а ты скажи ему нет в своем лучшем платье <...> а ты скажи ему нет с бокалом вина <...> а ты скажи ему нет и тихонько погладь / и тогда он узнает что такое зима» [Настя: *Танец на цыпочках*, «Что такое зима»]. Показательно, что двойная смысловая перспектива текста — «серьезная» и «ироническая» — в варианте «Чайфа» неочевидна и проявляется лишь при смене гендерной принадлежности вокалиста.

Сходный пример — песня «АукцѼона» «Орландина», исполненная О. Арефьевой на студийном альбоме «А и Б». В жанровом отношении текст представляет собой балладу, сюжет которой обычно разворачивается в диалоге: неслучайно «аукцѼоновский» «оригинал» распадается на две самостоятельные вокальные партии [АукцѼон: *Чайник вина*, «Орландина»]. При этом герой Л. Федорова выступает еще и как рассказчик, повествующий о свидании с возлюбленной, обернувшейся Люцифером и лишившей его жизни (эта роль отводится А. Хвостенко¹⁴³). В исполнении Арефьевой исходное двуголосие редуцировано, а «другость» Орландины по отношению к протагонисту достигается за счет «искривления» артикуляции [Ольга Арефьева и Ковчег: *А и Б*, «Орландина»]. Следствием такого решения оказывается тотальная перестройка субъектной сферы песни: в варианте «АукцѼона» герой полностью вовлечен в ситуацию — он непосредственный участник событий, завершившихся катастрофической развязкой; в варианте Арефьевой перед нами театр одного актера, который в равной мере и

¹⁴³ Примечательно, что голос Хвостенко — хриплый и достаточно низкий, т. е. акцентированно мужской [Гавриков, 2011: 311]: видимо, эти его качества с самого начала предвосхищают метаморфозу красавицы Орландины в древнего монстра.

погружен в происходящее, и дистанцирован от него (в силу физиологического «несовпадения» с персонажами). В то же время исполнительница, отдающая им свой голос, неотделима от них обоих, а сами участники сюжета — друг от друга: симптоматично, что распев гласной в речи героя-рассказчика интерпретируется как иконическое «воплощение» крика, принадлежащего его оппоненту («так завопи-и-и-и-ил он и вонзил свой зуб / в мой бедный лоб свой древний медный зуб / сам моя смерть» [Ольга Арефьева и Ковчег: *А и Б*, «Орландина»]). Как бы то ни было, исполнительские «новации» Арефьевой позволяют взглянуть на песню под другим углом зрения: мир «страшной» баллады превращается в незатейливый балаган, а иномирное чудовище — в alter ego протагониста (не потому ли и «аукцЫоновский» Люцифер подменяется «моей смертью»? [Ольга Арефьева и Ковчег: *А и Б*, «Орландина»; курсив наш. — А. Б.]).

Описанные возможности не исключают друг друга и могут быть реализованы в рамках одного произведения, представленного разными исполнительскими вариантами. Комплексный анализ субъектных преобразований песни от одной версии к другой позволяет продемонстрировать не только ее многомерность, но и непрерывность смыслообразования как такового. Особый интерес в этой связи представляет композиция «Суицид» группы «Инструкция по выживанию» — один из наиболее известных и характерных текстов «сибирского экзистенциального панка». Рассмотрим самые репрезентативные ее варианты: студийные записи Романа Неумоева [Инструкция по выживанию: *Память*, «Суицид»] и Егора Летова [*Прыг-скок: детские песенки*, «Про малиновую девочку»], а также «живое» выступление неизвестной исполнительницы [Неизвестный исполнитель, «<Непрерывный суицид>»].

Р. Неумоев	Е. Летов	Неизвестный исполнитель ¹⁴⁴
<i>Суицид</i>	<i>Про малиновую девочку</i>	< <i>Непрерывный суицид</i> > ¹⁴⁵
	(с постепенным нарастанием надрыва)	(с постепенным нарастанием надрыва)
каждый день все дальше чья-то боль все <i>круче</i> новый мир все старше каждый <i>шаг</i> все <i>пуще</i> <i>вслед земному долу</i> <i>всадник усмехнулся</i> <i>чтоб дойти до дома</i> <i>надобно проснуться</i>	каждый день все дальше чья-то боль все <i>лучше</i> новый мир все старше каждый <i>шаг</i> все <i>пуще</i> <i>двери отворились</i> <i>всадник задохнулся</i> <i>черный треугольник</i> <i>взглядом поперхнулся</i>	с каждым днем все дальше чья-то боль все <i>лучше</i> новый мир все старше каждый <i>бой</i> все <i>круче</i> <i>с миру по идее</i> <i>мертвому землицы</i> <i>молоту христову</i> <i>не остановиться</i>
у малиновой девочки взгляд откровенный как сталь клинка непрерывный суицид у меня непрерывный суицид у <i>меня</i>	у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для меня непрерывный суицид для <i>меня</i> <i>непрерывный суицид</i>	а у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для меня непрерывный суицид для <i>тебя</i> <i>непрерывный суицид</i>
от <i>тяжелой доли</i> <i>холодеют лица</i> от <i>земной юдоли</i> до <i>живой водицы</i> с <i>мира по идее</i> <i>мертвому землицы</i> а <i>молоту христову</i> <i>не остановиться</i>	от <i>горящих окон</i> <i>индевеют лица</i> <i>животы жиреют</i> от <i>живой молитвы</i> с <i>миру по идее</i> <i>мертвому землицы</i> <i>молоту христову</i> <i>не остановиться</i>	от <i>прямого хука</i> <i>онемеют яйца</i> <i>животы худеют</i> <i>животы боятся</i> <i>из зловещих окон</i> <i>холодеют лица</i> <i>животы жиреют</i> от <i>святой водицы</i>
а у малиновой девочки взгляд откровенный как сталь клинка непрерывный суицид у меня непрерывный суицид у <i>меня</i> у <i>меня</i> непрерывный суицид	у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для меня непрерывный суицид для <i>меня</i> непрерывный суицид	а у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для меня непрерывный суицид для <i>тебя</i> непрерывный суицид
из <i>горящих</i> окон прыгают наружу <i>раненые звери</i> с добрыми глазами	из <i>холодных</i> окон прыгают наружу <i>раненые звери</i> с добрыми глазами	из <i>холодных</i> окон прыгают наружу <i>раненые твари</i> с добрыми глазами

¹⁴⁴ На некоторых интернет-ресурсах исполнение приписывается Янке Дягилевой, однако ее авторство маловероятно.

¹⁴⁵ Под этим названием песня размещена в интернете, однако в силу того, что запись не атрибутирована, а певица заглавие не озвучивает, достоверность последнего не может быть установлена.

детвора смеется в детских лицах ужас до смерти смеется но не умирает	детвора смеется в детских лицах ужас до смерти смеется но не умирает	детвора смеется в детских лицах ужас до смерти смеется но не умирает
у малиновой девочки взгляд откровенный как сталь клинка непрерывный суицид <i>у меня</i> <i>у меня</i> непрерывный суицид у меня непрерывный суицид <i>у меня</i> <i>непрерывный суицид</i>	у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для <i>меня</i> непрерывный суицид для меня непрерывный суицид <i>для меня</i> <i>непрерывный суицид для меня</i> <i>непрерывный суицид</i>	а у малиновой девочки взгляд откровенней чем сталь клинка непрерывный суицид для <i>тебя</i> непрерывный суицид для меня непрерывный суицид

Несмотря на достаточно «темный» по своему заданию текст, сюжет в авторском исполнении легко прочитывается благодаря «кодовым», стилистически маркированным словам: «боль», «всадник», «земная юдоль», «христов молот» и т. д. прочно ассоциируются с апокалипсисом, картины которого (налицо монтажная, «кинематографическая» природа высказывания) как раз и составляют куплетную часть песни. Немаловажно и то, что происходящее мыслится как естественный итог развития цивилизации: если мир с каждым днем становится «старше», он неизбежно должен быть похоронен, как и положено мертвому. Конец второго куплета — сюжетная кульминация песни — свидетельствует о необратимости совершающегося и подготавливает вполне логичную, адекватную христианскому канону, развязку: к ответу привлекается каждый, и даже смерть не способна уберечь от возмездия («детвора смеется / в детских лицах ужас / до смерти смеется / но не умирает»). Мотив «расчеловечения», актуализированный в финале текста, делает это возмездие не просто закономерным, но и заслуженным: когда люди превращаются в «зверей», их «доброта» может восприниматься не иначе как иронически. Впрочем, соотнесенность куплетов и припева позволяет «расслышать» в песне иные смысловые акценты.

Так, центральный образ, малиновая девочка, связан с апокалиптическим сюжетом лишь опосредованно — с помощью разветвленной системы семантических «рифм», охватывающих текст. Единственный атрибут девочки — «взгляд откровенный как сталь клинка» — порождает целый пучок ассоциаций в куплетной части: «клинок» заставляет вспомнить о боли и «раненом зверье», превращая героиню в орудие смерти, а сама она очевидным образом сопрягается с «детворой» — за счет общих сем «маленькое», «детское». Детвора, в свою очередь, смеется, подобно всаднику из первого куплета, в силу чего функционально с ним сближается: апокалипсис творят новые поколения, попирающие «отцов» и расплачивающиеся за это бесконечным страданием¹⁴⁶. Модальность песни (первый куплет указывает на ирреальный, онейрический статус «армагеддона») сообщает ей характер откровения, а лирический повествователь позиционируется как «пророк», призванный объявить людям о близящейся катастрофе. Ожиданием неизбежного объясняется и его главная эмоция («непрерывный суицид»), и — одновременно — лишенная экспрессии артикуляция (ничего плохого пока еще не случилось).

При сохранении сюжетной канвы «оригинала» текст в исполнении Летова подчеркнута амбивалентен. Прежде всего, увеличивается доля алогичных (или кажущихся таковыми) языковых конструкций: «чья-то боль», ставшая «лучше», «черный треугольник, поперхнувшийся взглядом», «лица, индевеющие от горящих окон», «животы, жиреющие от молитвы» — вот их сводный перечень, дополняющий собственно неумоевские «открытия» (в первую очередь центральное, многократно повторенное в припеве понятие). «Искрящие» от лексической несочетаемости словесные формулы сигнализируют, что нормальный порядок вещей в мире Летова едва ли возможен, поэтому все ценности (равно как и антиценности) могут быть только относительными. Если «боль» способна стать «лучше» (чего бы то ни

¹⁴⁶ Кроме того, «сталь клинка» ассоциативно связана с холодом («холодеют лица»), а по назначению — с «молотом христовым», которому «не остановиться».

было или самой себя) — значит, ее существование как минимум целесообразно; если молитва не ведет к раскаянию, а лишь вредит телу (эффектная синекдоха — «животы» — поддерживает мотив расчеловечения) — значит, она как минимум бесполезна; так или иначе не ясно, заслуживает ли описанный мир гибели, или предстоящий апокалипсис — «всего лишь» стихийное бедствие.

Существенно и другое отличие: текст Неумоева не имеет конкретной пространственно-временной привязки, в то время как исполнение Летова задает сюжету вполне определенные исторические координаты. Самый загадочный образ первого куплета — «черный треугольник» — может интерпретироваться как субститут нацизма (известно, что в немецких концлагерях этим знаком отмечали лиц с «асоциальным» поведением). Подобная трактовка подкрепляется и контекстом альбома «Прыг-скок», содержащего сходную по семантике образность: «маленький принц» в одной из песен «гадает по трупам» и «ошибается как Гитлер» [*Прыг-скок: детские песенки*, «Маленький принц возвращался домой»], а «плюшевый мишутка» — уже в другой композиции — отправляется «войною прямо на Берлин» [*Прыг-скок: детские песенки*, «Про мишутку (песенка для Янки)»]. В свете сказанного проясняется, почему мир, породивший фашизм, гибнет; однако «треугольник» может иметь и иное происхождение — обэриутское (отсылки к творчеству А. И. Введенского и Я. С. Друскина, да и вообще «литературоцентричность» альбома, делают такое прочтение вполне оправданным¹⁴⁷). Тогда наиболее вероятным претекстом песни выступает «Часовой» Н. А. Заболоцкого, герой которого охраняет новый порядок от посягательств «старого мира»: «А часовой стоит впотьмах / в шинели конусообразной; / над ним звезды пожарик красный / и серп заветный в

¹⁴⁷ Введенскому посвящено стихотворение «Ночь», в тексте которого он также упоминается [*Прыг-скок: детские песенки*, «Ночь»], а «Песенка о святости, мышке и камыше» содержит прямую цитату из работы Друскина «Звезда бессмыслицы», обращенной опять же к поэзии Введенского (ср.: «oooo / ушами не услышать / мозгами не понять» [*Прыг-скок: детские песенки*, «Песенка о святости, мышке и камыше»] — «Звезда бессмыслицы и есть то, что нельзя услышать ушами, понять умом» [Друскин, 2000: 324]).

головах. / Вот — в щели каменные плит / мышинные просунулися лица, / похожие на треугольники из мела / с глазами траурными по бокам...» [Заболоцкий, 2014: 12]. Треугольные лица с траурными (по ассоциации хочется добавить — черными) глазами как раз и символизируют здесь прежнюю, уходящую в прошлое, жизнь. Революционный подтекст, «продиктованный» стихотворением Заболоцкого, и отсылающие к нацизму аллюзии позволяют говорить о политической ангажированности субъекта — черте, отличающей его от неумоевского повествователя и сближающей с героем собственных песен Летова. Отметим и то, что модальность высказывания в рассматриваемом варианте меняется: сновидение уступает место реальности, а эмоциональная отрешенность — исполнительскому надрыву: отношение протагониста к миру явно негативное, поэтому и происходящее с ним не вызывает сочувствия.

Описанные трансформации приводят к тому, что песня Неумоева как бы осваивается художественной системой Летова — не только на уровне субъектной структуры, но и с точки зрения образной организации. Завершающим этапом такого освоения становится смена заглавия: с одной стороны, новое «имя» тексту дается в соответствии с принятой на альбоме «Прыг-скок» моделью (ср.: «Про малиновую девочку» — «Про дурачка», «Про червячков», «Про окурок и курок» и т. д.), с другой — происходит еще одна переакцентуация: на передний план выдвигается образ, с событиями песни не связанный и заслуживающий в связи с этим особого разговора. До сих пор мы исходили из того, что «малиновая девочка» — это посланница смерти, если не сама смерть; в то же время сюжетная «автономность» героини позволяет рассматривать ее как идеал женственности, близость, но и недоступность которого (не является ли эпитет «малиновая» анноминацией «Мальвины»?) обрекает протагониста на постоянный душевный дискомфорт. В таком случае апокалиптические «зарисовки» утрачивают самостоятельность и приобретают характер ассоциативного фона, на котором разворачивается любовное чувство. Соответственно, и лирический субъект

Летова начинает восприниматься как подчеркнуто амбивалентный: борец с режимом, празднующий его поражение, оказывается вовсе не чужд тоске по абсолюту.

Акцентированные летовским заглавием смыслы еще более рельефны при «облегченном», «неэлектрическом», музыкальном сопровождении. Акустическая гитара в записи неизвестной исполнительницы создает атмосферу интимности, а составляющие сюжет события окончательно превращаются в знаки психических состояний героини. С точки зрения вербального субтекста песня также наследует Летову: вариант, созданный в рамках трибьют-альбома «Инструкция по выживанию»¹⁴⁸ повторяется почти дословно. Среди немногочисленных «инноваций» — введение другого субъекта с помощью замены в припеве перволичного местоимения второлчным: «непрерывный суицид» переживает теперь не только протагонистка, но и ее адресат. Необходимость последнего обусловлена еще и гендерной инверсией: в предыдущих вариантах «малиновая девочка» могла быть только мужским (то есть соответствующим половой принадлежности вокалиста) идеалом; в варианте неизвестной исполнительницы она превращается в универсальный символ любви, интерсубъектный по своей сути: в нем, как лучи в одной точке, сходятся интенции «я» и «другого» — героя и героини, одинаково любящих и страдающих. Иными словами, в развертывании системы вариантов, принадлежащих разным певцам и коллективам, не только обнажаются смыслы скрытые, но и продуцируются новые, а лирический субъект, трансформируясь от исполнения к

¹⁴⁸ На названном альбоме «Гражданской обороны» песня «Непрерывный суицид» представлена четырьмя (!) вариантами: два открывают и замыкают его основную часть, еще два даются в качестве «бонуса» [ГО: *Инструкция по выживанию*, «Непрерывный суицид»]. С учетом того, что произведение неоднократно исполнялось Летовым в концертах, можно утверждать: в репертуаре певца оно занимало не последнее место. Отметим, однако, что, готовя в 2005 г. переиздание альбома «Прыг-скок: детские песенки», обе ранее представленные на нем композиции Р. Неумоева («Красный смех» и анализируемую) автор исключил, а о лидере «Инструкции по выживанию» в последние годы жизни отзывался резко негативно [Летов, 2019: 105].

исполнению, неизбежно утрачивает самотождественность и наделяется чертами каждого «автора».

Итак, нестабильность поэтического «я» в песне не просто проблематизирует ее субъектные границы, но и «высвечивает» их зыбкость в качестве родового, исторически обусловленного свойства лирики. Если абсолютное совпадение героя с самим собой невозможно, то лирическое высказывание должно рассматриваться не иначе как «видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого» [Бахтин, 1997–2012 (1): 231]. Обусловленный этой особенностью субъектный синкретизм — явление в поэзии не менее распространенное: не вызывает сомнений, что в архаическом искусстве (прежде всего в фольклоре) он является результатом реальной нерасчлененности «я» и «другого», а в литературе новейшей эстетически обыгрывает их «вновь обретенную дополнительность» [Бройтман, 2004а: 258]. Парадоксально, но песенная поэзия гораздо ближе к архаике, нежели к современности: тезис М. М. Бахтина о том, что слово может быть только чужим, понимается здесь буквально, а всевозможные заимствования (кавер-версии и трибьюты) канонизированы художественной практикой. «Реставрация» архаических форм мышления — общая черта неклассической лирики [Бройтман, 2004а: 255–258], однако лишь в песенной поэзии возможно единение как автора и героя, так и совершенно самостоятельных, обособленных друг от друга сознаний.

ГЛАВА 4.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ СИНКРЕТИЗМ И КУМУЛЯЦИЯ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI в.

§ 1. Семантический синкретизм в образной структуре текста: герметизм, распад и карнавализация реальности

В работах по исторической поэтике актуализация архаических образных языков осмысливается как одна из ключевых тенденций литературы XX – начала XXI вв. [Бройтман, 1997; Бройтман, 2004а; Бройтман, 2007; *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 126–127]. В поле зрения ученых попадают древнейшие художественные средства — кумуляция и параллелизм, — функционально противопоставленные тропу и как бы дезавуирующие условно-поэтическую природу текста [Бройтман, 2008: 135–137]. Однако не меньший интерес представляют и те немногочисленные (и до сих пор мало исследованные) случаи, когда возвращение к языковой архаике приобретает тотальный характер и в пределе оборачивается «реставрацией» исходной многозначности словесного знака. В современной лингвистике для обозначения комплексного представления нескольких семантических признаков в одном слове используется термин «синкретизм», объединяющий такие явления, как полисемия, омонимия, словосложение, междусловное наложение, трансформация частей речи и другие случаи языковой компрессии¹⁴⁹ [Зубова,

¹⁴⁹ Наряду с «синкретизмом» исследователями широко используются понятия-«попутчики»: «Термин *многоплановость художественного слова* ориентирован более на общекультурный фон слова, на обобщенность его семантики в целом, чем на систему его контекстуально обусловленных значений. <...> Термин *диффузность значения* отражает нечеткую выраженность смысла языковой единицы, возможность этой единицы быть понятой по-разному в одном и том же контексте. <...> Вместе с тем и полисемия, и многоплановость, и диффузность слова могут рассматриваться как частные проявления

1989: 56; Колесов, 2004: 44–56; Венгранович, 2012]. При этом в качестве главного его признака рассматривается «реализация разных смыслов слова или формы в едином речевом акте» [Зубова, 1989: 57], когда контекст не снимает, а, наоборот, продуцирует неопределенность [Зубова, 1989: 60]. В отдельных случаях семантическая «диффузия» возможна даже в раздельнооформленных высказываниях — за счет системы структурных повторов, характерных для художественного текста [Зубова, 1989: 57]. Интерес литературы к архаическим формам мышления как раз и вызван преодолением рационалистического видения мира, неоднозначностью и непознаваемостью действительности в рамках неклассической системы координат [Бройтман, 2004а: 274–280]. В монографиях Л. В. Зубовой, посвященных языку поэзии, дан обстоятельный лингвистический анализ синкретизма в лирике М. Цветаевой [Зубова, 1989: 56–109], выявлены отдельные его примеры в творчестве современных авторов (А. Альчук, Д. Бобышева, Д. Голышко-Вольфсона, Т. Кибирова, В. Кривулина, А. Миронова и др.) [Зубова, 2000]. Мы же в настоящем параграфе сосредоточимся на литературоведческой интерпретации семантического ореола синкретизма у Л. Черткова, В. Строчкова, А. Левина и А. Беякова — поэтов, целенаправленно, но совершенно по-разному осваивающих его художественные ресурсы.

Одним из наиболее ярких примеров подобного освоения является цикл лагерных стихотворений Леонида Черткова «Рюхи»¹⁵⁰ (1956–1957¹⁵¹). Для лидера «Мансарды», первой в Москве неофициальной литературной группы 1950-х гг. [Кулаков, 1999: 138–139], текст оказывается вершиной творчества, отмеченной не только новизной материала, но и максимальной языковой

синкретизма, потому что смысловой объем слова допускает разную структуру составляющих его элементов» [Зубова, 1989: 57–58; курсив автора. — А. Б.].

¹⁵⁰ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Архаическое слово в цикле стихотворений Леонида Черткова “Рюхи”» [Бокарев, 2017а].

¹⁵¹ В 1957 г. Л. Чертков был осужден на пять лет за «антисоветскую агитацию и пропаганду». Наказание отбывал в мордовском Дубравлаге, где выступил в качестве редактора рукописного литературного альманаха заключенных «Пятиречье» [Зубарев, 2001].

раскрепощенностью. Исследователями уже отмечались его ключевые особенности: преемственность по отношению к нарбутовской линии акмеизма¹⁵², утрированная физиологичность описаний, редукция человеческого облика к материально-телесному низу [Житенев, 2012а: 46–48; Кукулин, 2019: 45–46]. Однако наиболее принципиальным в свете нашей темы выглядит суждение А. А. Житенева о синтезе «условно-поэтического языка и арго» как стилевой доминанте цикла [Житенев, 2012а: 47]. Общеизвестно, что язык воровской среды отличается крайне «неустойчивой, диффузной семантикой» [Житенев, 2012а: 47–48], а условия его возникновения близки первобытным [Лихачев, 1992: 359]. В свете сказанного закономерно, что арготическое слово понимается лингвистами как современный аналог слова архаического, о лексической нестабильности которого писал еще М. М. Бахтин [Бахтин, 2000: 433–435]. «Механизмы» его функционирования в «Рюхах» Л. Черткова, а также соотнесенность с другими образными языками (аналитическим языком тропа и «простым», нестилевым словом) далее и будут предметом нашего рассмотрения.

Главная трудность, с которой предстоит столкнуться читателю при обращении к текстам Черткова, заключается в максимальной неопределенности содержащихся в них референций. Одна и та же языковая единица может отсылать сразу к нескольким, на первый взгляд, никак не связанным явлениям, а логика развертывания сюжета не исключает ни одного из вариантов. Так, семантически «двоится» уже само заглавие цикла: по значению слово «рюхи» соотносится с арготическими глаголами «рюхаться» («договариваться о совершении кражи») и «рюхнуться» («спохватиться», «сойти с ума», «почувствовать неладное») [*Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона...*, 1992: 214]. Кроме того, «рюха» в лексиконе арго означает «засада» [*Словарь тюремно-лагерно-блатного*

¹⁵² И. Кукулин рассматривает «Рюхи» как намеренный отклик автора на книгу В. Нарбута «Аллилуйя». Сходство усматривается «в подчеркнуто “низкой”, “бытовой” тематике <...>, в широком введении диалектизмов и провинциализмов в сочетании с экспрессивной звукописью, в использовании... “торжественных” размеров...» [Кукулин, 2019: 45].

жаргона..., 1992: 214], а Толковый словарь В. Даля обнаруживает еще одно, диалектное, значение этого слова — «свинья» [Даль, 2006 (4): 126]. Наконец, «рюхи» — это деревянные обрубки, которые вышибают при игре в городки специальной битой (иногда так же называется и сама игра) [*Толковый словарь русского языка...*]. Однако даже при такой «разноголосице» — и в этом главная особенность чертковского цикла — не составит труда доказать, что почти все значения заглавного понятия одинаково актуализированы контекстом стихотворений.

Прежде всего, мир лагеря — это мир принципиально «вывихнутый», «соскочивший» со своей оси; коллективное безумие в нем — абсолютная норма, а любая попытка сохранить идентичность оборачивается для неопита звериной агрессией — как со стороны заключенных («А я уж ни хера не мекал понимать, / Плутая по рукам, как блюдо на обеде...» [Чертков, 2004: 34]), так и со стороны тех, кому предписано охранять тюремный порядок («В свороченных мозгах творилась кулебяка, — / Сгребая кровь корцом с политых лаком губ, / Ругнулся санитар, и прыгнула собака, / Прищучена углом, на студенистый труп» [Чертков, 2004: 30]). Противопоставить жестокости можно только ответную жестокость, поэтому пребывание в лагере напоминает субъекту о кровавых временах Батыя, как бы повторяющихся на новом витке истории [Чертков, 2004: 36]. Человек здесь обречен испытывать страх за свою жизнь, а пережитый негативный опыт навсегда выбивает его из колеи, подобно тому, как выбивают рюхи из городков. Таким образом, заглавие цикла может интерпретироваться сразу в нескольких планах: с одной стороны, оно свидетельствует об иррациональной враждебности лагерного мира и заведомо невыигрышном положении человека в нем; с другой — указывает на ценностную инверсию и потенциальную обратимость любого культурного процесса.

Конечно, смысловая многомерность не является ни изобретением Чертова, ни вообще чем-то исключительным в поэзии; другое дело, что в «Рюхах» ее почти невозможно локализовать: выявленные значения (как

отдельных слов, так и целых стихотворений) не образуют иерархии, а взаимопроникают и накладываются друг на друга. Параметры лирической ситуации далеко не всегда удастся определить «с ходу», поэтому не исключены и явно предусмотренные автором абберрации, связанные как с подробностями сюжета, так и с пониманием отдельных сегментов текста. Характерный пример — стихотворение «Свайка», где уже в первой строфе происходящему задается неопределенно-множественная модальность: «Толпились дергачи на выжженном лугу, / Слепились вшестером и обложили хату, — / Дять Толя-глистопер пос°°л на берегу / И посадил в ноздрю фарфоровую вату» [Чертков, 2004: 33]. Читателю, незнакомому с арготическим значением слов «хата» или «берег», может показаться, будто речь идет о тривиальном отдыхе на природе (широко известна игра в свайку, к середине прошлого века еще не вышедшая из употребления) или о приготовлении к строительным работам (свайкой называют такелажный инструмент, использующийся в основном на флоте) [*Толковый словарь русского языка...*]. Но и при учете специфического употребления этих слов в воровской среде картина проясняется лишь отчасти: «хата» на равных основаниях может рассматриваться и как «квартира», и как «притон», и как «камера в изоляторе» [*Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона...*, 1992: 267], а у синонимичного ей слова «берег» появляется дополнительное значение — «укромное место» [*Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона...*, 1992: 27].

В результате в стихотворении (то же, впрочем, можно сказать и о других произведениях цикла) возникает реальность, где все обыденное неузнаваемо, а прежде неизвестное — совсем «не то, чем кажется» [Житенев, 2012а: 47]. Только в финале текста контуры ситуации становятся относительно четкими: если «свайка» (в значении «мужской половой орган» [*Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона...*, 1992: 217]) оказывается

метонимическим указанием на перверсию¹⁵³ («...Ты выйдешь на балкон и радостно охватишь / Мужской крестец своей деньской жены» [Чертков, 2004: 33]), то ни о чем сколько-нибудь конструктивном в стихотворении и речи быть не может. Мир, частью которого мыслит себя лирический субъект, предстает «радикально “помраченным”», а отношение художника к действительности исключает всякую возможность ее «отстранения и исчерпания... рефлексивными методами»¹⁵⁴ [Житенев, 2012а: 44].

Иногда семантические границы слова в лирике Черптова настолько нестабильны, что за одним и тем же звуковым комплексом в пределах цикла закрепляются совершенно разные значения, а связанные с ними реалии обнаруживают буквальную, почти мифологическую взаимопричастность. Принципиально неотделимы друг от друга человек и природа, поэтому строка из стихотворения «Азу» — «Под бритвой старика свистела *борода*» [Чертков, 2004: 36; курсив в текстах Черптова и далее наш. — А. Б.] — отзывается эхом в стихотворении «Трагедийное», а заявленная в ней портретная деталь становится элементом открывающегося герою зимнего пейзажа («...Мне деревья махают седой *бородой*, / Мне рассвет предстоит, как петух в пустыре» [Чертков, 2004: 37]). Незначительная бытовая подробность («Шеф-повар льет с окна разболтанный *кандей*» [Чертков, 2004: 31]) внезапно отражается в тюремной кличке, удостоверяя прямую зависимость обитателей лагеря от вещного мира («—И я имел жену в секретной хлеборезке, — / Шепнул мне старичок по прозвищу *Кондей*»

¹⁵³ Перверсия изображена также в стихотворении «Мелодия била под пальцем, как лещ...» (из книги «Огнепарк», куда входит и рассматриваемый цикл). Данный мотив может интерпретироваться как указание на невозможность естественных, приносящих радость человеческих отношений в исполненном агрессии мире, ср.: «Ибо страшна как смерть любовь — / Себя любовники сжигают / И мимоходом пожирают, / Глотая сперму, мозг и кровь. / Любовных писем не читай, / Которые другие пишут, — / Из них ад жаром так и пышет — / Тебя он слижет — так и знай» [Чертков, 2004: 75].

¹⁵⁴ Ср. с интерпретацией критика Е. Лобкова: «Персонажи цикла “Рюхи” неясны, не то люди, не то животные, не то нечистая сила. Эстет Черптова впадает в крайний антиэстетизм, принимает парад уродов. “Рюхи” — не архетипы, не карнавал, но порождения теневой стороны души. Советские “капричос”. <...> Связи с действительностью постепенно истончаются и обрываются» [Лобков, 2006].

[Чертков, 2004: 36]). Наконец, синкретически нераздельным оказывается и сам образ человека, поэтому один и тот же языковой знак используется как для наименования целого («А Люка скорбела крапленые рати, / За гипсовой койкой говел *Karapet...*» [Чертков, 2004: 35]), так и для обозначения его субститутов («Я тебя исполю, я тебя истопчу, / Я тебя, недотыку, вгоню в парапет... / Облетела толпа. И затоптан в мочу / Головы маргариновый *karapet*» [Чертков, 2004: 37]).

В отдельных случаях стоящие рядом слова «стыкуются» у Чертова не столько по смыслу, сколько по звуковому подобию, а паронимическая аттракция выступает как едва ли не главный способ образования и означивания неологизмов. Так, отсутствующее в словарях «фирибро» в уже цитированном стихотворении «Свайка» («...Ты лучше *фирибро* в подушечку ушей / И в глянецвый чулан надвигаи переборки» [Чертков, 2004: 33]) повторяет фонетический «рисунок» сочетания «*фарфоровая вата*» [Чертков, 2004: 33], «перенимая» его семантику и «подхватывая» заданную им наркотическую тему. Другой пример — стихотворение «Путчи», где завершающая первую строфу инвектива вбирает в себя звуковые элементы едва ли не всех слов-«предшественников», а исторически не связанные лексические единицы воспринимаются как семантически родственные: «На вешалке швейцар попрячется в плащи, / Когда в фойе бузит кокуровец и сварщик, — / У служащих кафе защиты не ищи, — / Заведомо солжет приятель — писсуарщик» [Чертков, 2004: 31]. В конечном счете архаическая по своей сути логика фонетических сближений заставляет воспринимать лагерный мир как единое и неделимое целое, а использование неконвенциональных языковых средств дополнительно подчеркивает его автономность и замкнутость.

Обозначенные процессы — распад иерархических связей и их вытеснение законами мифа — становятся еще более очевидными на фоне тех отношений, которые устанавливаются в лирике Чертова между разностадиальными художественными языками. Обладая большой

ассимилирующей силой, синкретическая образность легко «подавляет» и «дифференцирующую» семантику тропа, и принципиальную «инаковость» «простого», нестилевого слова. Дело в том, что в языке воровской среды переосмысление нормативной лексики нередко достигается путем метафорического переноса (таковы значения слов «кулебяка», «дырокол», «готовальня» [Чертков, 2004: 30, 32] и др.), однако если «обычная» метафора — какой бы экзотической она ни казалась — имеет главной целью прояснить стоящее за ней понятие, то арготическое словоупотребление лишь затемняет смысл, делая его достоянием узкого кружка посвященных. Поэтому архаическое слово, использующее ресурсы арга, подчиняет себе язык тропа, который, вопреки своим первичным функциям, служит созданию семантической неопределенности и уже не воспринимается как «прозаический акт сознания, расчленившего природу» [Веселовский, 2008: 189].

Не менее показательна в «Рюхах» и судьба «простого», нестилевого слова. По мнению Л. Я. Гинзбург, «прозаизм» не может существовать вне стихотворной речи, поэтому, попадая в чуждый ему, непоэтический, контекст, он мгновенно «стирается» и перестает ощущаться в качестве эстетически нейтрального [Гинзбург, 1997: 204]. То же происходит и в творчестве Черткова: «простое» слово «заражается» архаической многозначностью своего окружения, и читатель, привыкший брать в расчет арготические коннотации общеупотребительной лексики, начинает осознавать его как стилистически маркированное. Так, в финале стихотворения «Смрак» — «Я выдул изо рта большой пузырь сопли, — / По анфиладе вдоль сновали рукосуи, — / Прилипнув головой, я вызревал в пыли, / Но чувствовал себя душою сабантуя» [Чертков, 2004: 34] — чужеродным может показаться слово «пыль», стоящее среди просторечий и экзотизмов. С другой стороны, не вполне понятно, каким образом оно должно интерпретироваться: в соответствии с литературной нормой — или в рамках воровского социолекта? Если принять за точку отсчета второй

вариант, то «пыль» («мука», «гашиш», «порох», «нюхательный табак» [*Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона...*, 1992: 202]) скорее всего отсылает к уже знакомой по предыдущим стихотворениям теме наркотиков, а прямое значение слова «отодвигается» на периферию его семантической структуры. Стилистическое «мерцание» существенно обогащает смысл текста, однако важно и то, что из стихотворений «изгоняется» не только естественная, близкая современному сознанию, логика, но и образные языки, с помощью которых она «выговаривается». Последнее по-своему закономерно: когда стихи пишутся о запредельной, почти первобытной, жестокости и самых низменных человеческих инстинктах, адекватная им форма выражения должна быть максимально приближена к архаической. Предложенный ракурс позволяет увидеть в «Рюхах» дополнительное — метапоэтическое — измерение, а художественное слово начинает восприниматься как полноценный объект творческой рефлексии.

Совершенно иные формы семантического синкретизма определяют своеобразие лирики Владимира Строчкова и Александра Левина¹⁵⁵. По мнению В. Кулакова, названных авторов правомерно рассматривать как полноценную (несмотря на малочисленность) литературную группу, объединенную не только дружескими отношениями, но и общей эстетической программой [Кулаков, 2007: 96]. Основные положения этой программы сформулированы в их совместной статье «Лингвопластика. Полисемантика. Попытка анализа и систематизации»¹⁵⁶ [Левин, Строчков, 2001: 169–184], а также в прозаических автометаописаниях В. Строчкова — «По ту сторону речи» [Строчков, 1994] и «Небиографии автора» [Строчков, 2009]. Все разнообразие собственных поэтических приемов сводится ими к двум подходам: полисемантике, основанной на контекстуальных смысловых

¹⁵⁵ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Синкретическая образность в поэзии Владимир Строчкова и Александра Левина» [Бокарев, 2020в].

¹⁵⁶ Помимо совместных публикаций (наряду с указанной статьей назовем еще книгу «Переключка» [Левин, Строчков, 2003]), авторов объединяет московский клуб «Поэзия», участниками которого они были в 1980–90-е гг. [Кулаков, 2007: 96].

приращениях слова, и лингвопластике, предполагающей его фонетические и грамматические преобразования [Левин, Строчков, 2001: 170–171]. Оба пути (первый характерен для В. Строчкова, второй — для А. Левина) обусловлены необходимостью отражения «сложной, изменчивой и неоднозначной» реальности¹⁵⁷ [Левин, Строчков, 2001: 170], а значит, чреватые синкретизмом образа, понимаемым как «ветвление смысла» и «семантическое мерцание текста» [Левин, Строчков, 2001: 175, 178, 182]. Специфика картины мира, формирующейся в стихах Строчкова и Левина, а именно репрезентированный с помощью синкретической образности комплекс мотивов, далее и будет в центре нашего внимания.

В критике и литературоведении последних лет В. Строчков имеет репутацию «угрюмого поэта», поскольку и «индивидуальное существование», и «национально-исторический мир» предстают в его стихах как «ежесекундная катастрофа, громадный паноптикум, где бал правят разложение и смерть» [Зусева, 2007]. Даже виртуозные языковые игры, восходящие к «самовитому слову» В. Хлебникова [Зусева, 2007] и «сдвигологии» А. Крученых [Константинова, 2008; Константинова, 2014], прочитываются пишущими о нем как «знак поражения» [Житенев, 2012а: 411], как попытка противостоять «метафизическому ужасу», заведомо «бесполезная» и «безнадежная» [М. Г., 2007]. В свете сказанного закономерно, что «распад реальности» [Житенев, 2012а: 411] становится одним из инвариантных, повторяющихся из стихотворения в стихотворение, мотивов, а структура поэтического текста — иконичной по отношению к изображаемому миру. Поэтому авторские усилия, направленные на упорядочение действительности, плодотворны лишь отчасти: логические связи между ее элементами могут быть только внешними, а глубинное сходство, обнаруживающееся за пределами логики, не вызывает оптимизма.

¹⁵⁷ Среди других причин утверждения данной поэтики — ревизия «мертвых зон» языка советской эпохи (штампов «бюрократического официоза», воровского арго, сленга и т. п.) и осознание языковой системы как особой, «обладающей огромными и мало используемыми возможностями», реальности [Левин, Строчков, 2001: 170].

Так, в стихотворении «Апрельские иды» одним и тем же глаголом «перевести» (и производными от него) обозначены совершенно разные действия: физическое перемещение предмета, арифметическая операция, переадресация, переключение внимания, почтовая пересылка денег и т. д. [Зубова, 2010: 234–235]. Несмотря на то, что названные значения представлены отдельно (текст строится как цепочка самостоятельных, относительно автономных контекстов), они, по мере развертывания сюжета, проникают друг в друга, обнаруживая общий знаменатель — исчезновение («...переведем мы всё — и, может статься, / переведемся все в конце концов» [Строчков, 1994]). Прекращение существования, ощущение исчерпанности времени (именно об этом, говоря общо, и написаны «Апрельские иды») в произведениях Строчкова устойчиво тематизируются. Подобного рода коннотации существенны и для слова «сдаваться» в стихотворении «Вам не сдается, что время сдается?»¹⁵⁸ [Строчков, 1994], и для слова «ничего» в «Песенке для отсутствующего голоса»: «Я спою вам песенку, а больше ничего. / Нет у меня голоса, но это ничего. / Песенка короткая, всего-то ничего: / как от моей жизни не осталось ничего» [Строчков, 2006: 78]. В последнем процитированном фрагменте сюжетообразующим принципом становится нагнетение омонимов: местоимения, указывающего на редукцию жизни и невозможность на нее повлиять; частицы, выражающей принятие сложившегося порядка вещей; наречия, выявляющего краткость персонального времени и авторского рассказа о нем. При этом «интегральным» означающим, «суммирующим» локальные значения, оказывается пустота, понимаемая то как отсутствие певческого дара, то как поэтическое молчание, то как смерть. Ее торжество «поддерживается» в стихотворении на фонетико-графическом уровне: «о», «брат-близнец» нуля, неизменно появляется в финале каждой строки, а навязчивый словесный повтор свидетельствует о блуждании субъекта в кругу одних и тех же мыслей: «Ведь, если разобраться, что ж такого, ничего, / кроме этой песенки

¹⁵⁸ Подробный анализ данного текста см. в работе Л. В. Зубовой [Зубова, 2010: 236].

и нету ничего. / Из того, что не было, не жалко ничего. / Спета моя песенка, а дальше ничего»¹⁵⁹ [Строчков, 2006: 79].

Подобная «оптика» — и это уже отмечалось критиками [Черных, 2011: 62] — напоминает смену узоров в калейдоскопе, с той разницей, что вновь возникающее изображение не уничтожает предыдущее, а накладывается на него¹⁶⁰. Отсюда — последовательная мимикрия одного под другое, истинная или мнимая фантастичность всего непосредственно видимого. Например, в «Горестных заметах фенолога» жизнь, скрытую от посторонних глаз, но доступную заинтересованному наблюдателю, обнаруживает природа: «Ушла домой зима Прекрасная Белена / с ребром, с угробами и с негами пушистыми, / вокруг, смеясь, бежит весна Зеленаида, / по лужам шлепая ногами развеселыми» [Строчков, 2015: 48]. Разумеется, в одушевлении времен года или природных стихий нет ничего исключительного — и в фольклоре, и в литературе олицетворение широко используется; однако атрибуты сезонных изменений у Строчкова подчеркнута двойственны и только поначалу могут показаться привычными. Задача поэта состоит в том, чтобы эксплицировать их подлинную сущность, сделать зримой «изнанку» явлений, ускользающую от неподготовленного взгляда. Поэтому отнюдь не тривиальные признаки зимы — «ребро», отсылающее к библейскому сюжету сотворения женщины и воспринимаемое как символ витальности; «угробы», этимологически связанные с «могилой», а через нее с потусторонностью; «нега», развивающая амбивалентную семантику сна-смерти — фиксируются там, где для большинства различимы только «сребро», «сугробы» и «снеги». Благодаря пересегментации текста (как в приведенном примере) или междусловному наложению (как в первом стихе второй строфы: «Но вновь

¹⁵⁹ В качестве вероятного претекста стихотворения назовем начало первого акта шекспировского «Короля Лира», а именно реакцию заглавного персонажа на отказ Корделии высказать словами ее любовь к нему: «Из ничего не выйдет ничего» [Шекспир, 1957–1960 (6): 432].

¹⁶⁰ См.: «Слова распадаются и срastaются, подобно узорам в калейдоскопе, но не последовательно, а одномоментно — так, как если бы при возникновении нового узора в повернувшемся тубусе калейдоскопа прежний не исчезал, а происходило бы наслаивание одного на другой, палимпсест смыслов» [Черных, 2011: 62].

циклопы и антициклопы кружат...»¹⁶¹ [Строчков, 2015: 48]) в стихотворении Строчкова возникает мир, лишенный стабильности, подвижный и текучий.

В этом мире зверь Апокалипсиса, убивший поэта Андрея Сергеева, запросто «притворяется» внедорожником, совершившим неудачный маневр («И увидел он зверя, / из ряда вон выходящего — / из внутреннего — / на осевую» [Строчков, 2006: 16]), а «декорации» дантова ада лишь отдаленно напоминают Садовое кольцо, знакомое каждому москвичу¹⁶² («И было кольцо, и свет был желт, и стал красен. / И не было ни силы, ни ангела, / ни человека и никакой твари, / чтобы спасти, отклонить, закрыть» [Строчков, 2006: 17]). В итоге окружающая человека реальность начинает восприниматься как иллюзорная, а для ее фиксации используются специфические языковые средства. В их числе — регулярно встречающаяся у Строчкова паронимия, однако каламбуры, возникающие на ее основе, обычно лишены комического эффекта. В стихотворении «Старушка» — «Старушка доживала до конца. / Душистый мякиш. Бородинский... Тминки... / А все одна. Ни слуху. Ни лица. / И кто приедет на ее кузьминки?» [Строчков, 1994] — элементарный прием пищи («дожевать») оборачивается непрерывным движением к смерти («доживать»); и даже название московского района, домашний адрес героини, предвосхищает неизбежный уход из жизни (сквозь «кузьминки», вынесенные в рифменную позицию, «проступают» «поминки»). Сходную функцию выполняет и энантиосемия (в лирике Строчкова она может быть как языковой, так и окказиональной): например, фраза «проводник обносит чаем» [Строчков, 1994] может прочитываться двояко — «наделяет напитком» или «проходит мимо», а в довольном урчании кошки — «Умр-р-ру!» [Строчков, 1994] — слышится то «Умру!», то «Умора!» (здесь противопоставленность значений является

¹⁶¹ Сквозь фонетическую оболочку слов «циклопы и антициклопы», разумеется, «просвечивают» другие, более уместные в стихах о природе, — «циклоны и антициклоны».

¹⁶² Кольцо (Садовое кольцо, кольцевая дорога) ассоциируется с кругами ада (отмечено О. О. Петелиной [Петелина, 2016: 34]).

результатом поэтической этимологии — авторского осмысления асемантического слова).

В стихотворениях, реализующих мифическое мышление, всегда особенные отношения устанавливаются между человеком и природой. В изменчивом, лишенном гармонии мире она способна научить его трем вещам — жизни, творчеству и смерти, поэтому единство с ней становится сквозным в поэзии Строчкова мотивом. Наибольший интерес в этой связи представляет обращение автора к двучленному параллелизму, структура которого усложняется за счет синкретического словоупотребления. Согласно А. Н. Веселовскому, «природная» и «человеческая» части параллели всегда обособлены и «вторят друг другу при различии объективного содержания» [Веселовский, 2008: 133]; в текстах же Строчкова они, напротив, взаимопроникают, утрачивая самостоятельность и становясь одним целым. Характерный пример — стихотворение «Скрипит на жердочке творец...», начало которого представляет собой свернутый, компрессионный вариант параллелизма: «Скрипит на жердочке творец, / топорщится пером, / а под его творешней — смерть- / топорщица, зеро» [Строчков, 2006]. Каждый из трех стихов, открывающих текст, семантически двоится благодаря либо паронимии, либо многозначности: «творец» в приведенном контексте легко превращается в скворца (ассоциативная связь творчества и птичьего пения «узаконена» традицией), его «творешня» (уединенное место, способствующее саморефлексии) — в скворешню, а перо (инструмент для письма) — в перьевой покров. При этом глаголы, называющие действия героя, меняют смысловое наполнение в зависимости от того, кто «подставляется» на место субъекта: не вызывает сомнений, что человеку свойственно ворчать, жаловаться на судьбу («скрипеть») или самонадеянно гордиться своей работой («топорщиться»); по отношению к птице оба слова можно понимать буквально, хотя не менее существенны и их переносные

значения — «петь, издавать голосом звуки (видимо, не во всем приятные¹⁶³)» и «важничать».

Если же развертывающиеся симультанно смыслы эксплицировать в двух речевых актах, то получится не что иное, как двучленный параллелизм: «скворец поет на жердочке, топорща перья и делая важный вид // поэт сочиняет в уединении, предаваясь меланхолии и мечтая о славе». При такой соотнесенности «природного» и «человеческого» планов логично, что судьбы персонажей, несмотря на все различия, сходны в главном: смерть ждет обоих, вне зависимости от того, какой облик она примет — остро оточенного топора («топорщица») или абсолютной пустоты («зеро»). Сказанное еще трагичней потому, что преодоление смерти в акте творчества является главной целью персонажей (то, о чем говорится далее, в равной мере относится и к одному, и к другому): «...отринув все, чем дорожим, / и все, на чем стоим, / он вечно лезет на рожон, / он одержанием побед / над смертью одержим, / и поражением своим / он нынче поражен» [Строчков, 2006]. Но даже если «уборщица с ведром / и топором» [Строчков, 2006] остается начеку, творческое усилие не напрасно: оно сообщает существованию пишущего ту легкость, которая свойственна лишь птицам — и это позволяет воспринимать его в совершенно иной системе координат, вне жизни и смерти («...он бесконечности гонец, / он вечности живец» [Строчков, 2006]).

Показательно, что «орнитологическая» образность и параллелизм как структурно-семантический прием организации текста используются и в других метапоэтических произведениях Строчкова — например, в диптихе «Витие». Создание стихотворения уподоблено здесь ежедневным заботам птицы: императив «вить!», с которым она обращается к лирическому субъекту, означает и речевую деятельность, и создание чего-либо, плетение (этимологическая связь последнего со словом «текст» общеизвестна).

¹⁶³ Согласно М. Фасмеру, слово «скворец» имеет звукоподражательное происхождение и соотносится с белорусским «скверціся, скверўся» и украинским «скверещати» — пронзительно кричать [Фасмер, 1986–1987 (3): 637].

Транспонированное в «человеческий» план, слово прирастает дополнительными значениями: «витие» — это не только продуцирование новых стихотворений, но и быт поэта («...я остался вить: развился кофе, / сметаной, помидорами...» [Строчков, 2006: 96]), и все его бытие как таковое («гамлетовский вопрос» ставится им не иначе как «вить или не вить?») [Строчков, 2006: 98]. Однако если стимулом творчества становится стремление «увязать / узлами слов отрывки мирозданья» [Строчков, 2006: 96] (задача, в поэтической вселенной Строчкова невыполнимая), «витие» превращается в насилие над языком, в «кромсание» словесной плоти [Строчков, 2006: 98]. Не случайно созидательные усилия поэта аттестуются птичкой как «жуть» [Строчков, 2006: 97], а сам он понимает, что «противопоставить сну, распаду» [Строчков, 2006: 101] ему, в общем, нечего. Однако и другой член параллели (в тексте он дан без подробностей, в редуцированном виде) неизбежно «заражается» теми же смыслами: жизнь природы, как и существование человека, столь же безнадежна, а поиск положительных начал бытия — отнюдь не простая задача.

При очевидном сходстве некоторых приемов поэтическая стратегия А. Левина во многом противоположна творческим установкам Строчкова. В большинстве критических работ интересующий нас автор предстает «поэтом легким, почти инфантильным» [Лоцилов, 1995; см. также: Анпилов, 2006], однако и в самых несерьезных его произведениях отмечается «шевеление Хаоса» [Лоцилов, 1995]. С помощью языковой игры, генетически связанной с открытиями обэриутов и английской поэзией нонсенса¹⁶⁴ [Лоцилов, 1995; Оборин, 2008; Урицкий, 1995], в стихах Левина создается «энциклопедия воображаемого, но реального в рамках поэтической вселенной, пластичного мира» [Оборин, 2008]. И «героем, и автором, и сюжетом» в рамках этой вселенной является язык [Скворцов, 2005: 118]; поэту же отводится «скромная» роль «режиссера грамматического театра»

¹⁶⁴ Среди источников поэзии Левина называют также творчество К. Пруткина [Шевелев, 2002], В. Хлебникова [Лоцилов, 1995; Анпилов, 2006], Г. Сапгира [Шевелев, 2002], поэтические переводы Б. Заходера [Скворцов, 2005: 123–124].

[Зубова, 2010: 266], «навязывающего» языковым единицам роли, не свойственные им в узусе. Именно язык становится у Левина главным источником преобразований: он не столько упорядочивает создаваемую поэтом реальность, сколько утверждает ее изменчивость как «наиболее полное и адекватное проявление бытия» [Зубова, 2010: 267]. Избыток витальности — основное качество левинского мира, а синкретическая образность обслуживает в нем комплекс мотивов, восходящих к бахтинской теории карнавала и карнавализации литературы [Бахтин, 1997–2012 (6): 137–148; Бахтин, 1997–2012 (4, ч. 2): 12–21].

Наиболее частотный из них — непрерывное «становление жизни»¹⁶⁵ [*Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 92; см. также: Бахтин, 1997–2012 (6): 140–141], понимаемое Левиным как возникновение новых сущностей непосредственно из языка. Примеры подобного рода разнообразны и многочисленны: в «Опытах по исчезновению Мойдодыра» герой К. Чуковского растворяется в речевом потоке и замещается другими персонажами благодаря пересегментации текста («— Мой дадыр — эта твой дадыр! / Твой дадыр — эта мой дадыр! / Их дадыр — эта наш дадыр! / Наш дадыр — харашо!» [Левин, 2007: 106]); заглавная героиня «Комарамухи» получает возможность испытывать неразделенные чувства лишь в силу объединения двух самостоятельных слов в одно целое («Комарамуха любила / голову свою теряла, / не любил ее жестокий / ухожор и гербицид» [Левин, 2007: 117]); наконец, «юрлицо» из стихотворения «Сон конца апреля 1999-го» вызвано к жизни исключительно переосмыслением устойчивого, терминологически закрепленного понятия («Ужасное, кривое юрлицо / бежит за мной по топкому болоту, / отбрасывая ноги и хвосты, / копыта, и печати, и

¹⁶⁵ Согласно М. М. Бахтину, «пафос смен и перемен, смерти и обновления» представляет собой «самое ядро карнавального мироощущения» [Бахтин, 1997–2012 (6): 140]. Об изменчивости как о неотъемлемой черте собственного художественного мира говорит и сам Левин: «Хочется быть разным. / Хочется и так, и эдак — главным образом потому, что хочется быть. / Хочется становиться. / Но, став, хочется быть дальше и опять становиться» [Левин, 2001: 168] (в книге «Орфей необязательный» цитируемое стихотворение входит в раздел «Как бы теория», поэтому может рассматриваться в качестве поэтической декларации).

валюту» [Левин, 2007: 218]). Алгоритм описанных преобразований точно сформулировала Л. В. Зубова: сгущением грамматических трансформаций «язык приводится в состояние первозданного хаоса с его архаическим синкретизмом и тут же гармонизируется заново поэзией превращений» [Зубова, 2010: 270]. Подобно тому, как существование «комарамухи» не отменяет раздельного представления о комарах и мухах, узуальные значения слов в поэзии Левина не исчезают, а взаимодействуют с возникающими по мере развертывания стихотворений смыслами.

Так, динамика в этих стихах явно доминирует над статикой, поэтому глагольные формы нередко становятся именами существ, указывая на регулярно совершаемые ими действия. Синкретизм субъекта и предиката абсолютизирует типичное для левинского мира состояние — экстатическое движение, не знающее ни временных, ни пространственных границ. В стихотворении «Разные летали»¹⁶⁶ глаголами звучания названы, по всей видимости, птицы, демонстрирующие нецеленаправленную и, на первый взгляд, бессмысленную активность; последняя, впрочем, ценна сама по себе — как воплощение бесконечной самодвижущейся жизни, готовой в любой момент обернуться чем-то значительным («За окном моим летали / две веселые свистели. / Удалые щебетали / куст сирени тормозили» [Левин, 2007: 104]). Сходный пример — стихотворение «Суд Париса», где сюжетообразующим приемом также становится субстантивация: «резвяся», «играя» и «смеясь», предикаты грома из тютчевской «Весенней грозы», превращаются в трех богинь (по аналогии с мифом — Геру, Афину и Афродиту), а адлатив «громам» (ср.: «И гам лесной, и шум нагорный — / Все вторит весело громам» [Тютчев, 1980 (1): 51]) — в троянского царевича Париса. Показательно, что и глубина символического плана, свойственная тексту-предшественнику, и сложность мотивировок, определяющих сюжетику греческого мифа, в произведении Левина вытесняются торжеством природной стихии — она лишена загадки, но способна вызвать восторг уже

¹⁶⁶ Подробный анализ данного текста см. в работе Л. В. Зубовой [Зубова, 2010: 267–268].

одной своей энергией: «Резвяся плавная сияет, / Игряя прыскает огнем, / Смеясь из кубка золотого / сама себя на землю льет. // И лишь Громам все вторит, вторит, / уже не весело ему, / и он стоит болван болваном / с тяжелым яблоком в руках» [Левин, 2007: 105]. Финал стихотворения по-своему закономерен — яблоко, предназначенное «прекраснейшей», не достается никому, поскольку все «богини» в равной мере его достойны. Что же касается принципов, в соответствии с которыми функционирует левинская вселенная, то их удачно определил сам автор: в «царстве» «зверя-языка» «все возможное существует, а все несуществующее — возможно»; «все поедают всех, но никто не умирает» [Левин, 2007: 154]. Призыв поэта «плодитесь и размножайтесь!» понимается буквально: «и Размножайтис плодится, и Плодитес размножается» [Левин, 2007: 154], а поведение персонажей напоминает описанные Бахтиным карнавальные мезальянсы¹⁶⁷ [Бахтин, 1997–2012 (6): 139].

Примечательно, что становится зыбкой, а то и вовсе исчезает граница между человеком и природой. В стихотворении «Дачная ночь» их близость утверждается уже на уровне номинации: обычный постельный клоп именуется фамилией немецкого поэта Клопштока, а другое кровососущее насекомое преобразуется в «комарада» — нечто среднее между «комаром» и «камрадом» [Левин, 2007: 28]. Разумеется, дело не только в междусловном наложении (этим приемом Левин регулярно и умело пользуется), но и в том, что природа и человек меняются местами: из субъекта, воздействующего на мир своей волей, последний превращается в объект, подножный корм, необходимый для существования других организмов. При этом «питательный, широкий / мужик» [Левин, 2007: 28], «приготовленный» на съедение насекомым, отнюдь не единственная их добыча — членистоногие посягают и на продукты его труда, и на принадлежащее ему жизненное

¹⁶⁷ См.: «Вольное фамильярное отношение распространяется на все: на все ценности, мысли, явления и вещи. В карнавальные контакты и сочетания вступает все то, что было замкнуто, разъединено, удалено друг от друга внекарнавальным иерархическим мировоззрением» [Бахтин, 1997–2012 (6): 139].

пространство: «Во Тьме — какой-то — Таракани / прием какой-то тараканий: / заходят толпами в стаканы / снутри пустые тараканы» [Левин, 2007: 28]. Развернувшаяся на даче фантасмагория в анализируемом произведении объясняется бессонницей; перевоплощение муравья в «муравоина», а гусеницы — в «гусельницу-деву» [Левин, 2007: 80] — в другом стихотворении — мотивировано восприятием ребенка (отсюда и двусмысленный финал, имитирующий особенности детской артикуляции: «...стала осень, просто осень, осень холосо!» [Левин, 2007: 80]); однако куда более интересны случаи, когда сближение разнородных элементов внешне ничем не обусловлено, а значит, мыслится как естественное и привычное.

Уже отмечалось, что для поэтики Левина характерны «единство и взаимные трансформации органических и неорганических сущностей»¹⁶⁸ [Зубова, 2010: 276], достигаемые средствами грамматики. Элементарный пример такого рода — стихотворение «Самец», герой которого балансирует на границе животного и технического миров: слово «локомот», которым он назван, образовано от железнодорожного термина «локомотив» путем усечения производящей основы — и в то же время созвучно наименованиям крупных животных (ср.: «бегемот», «кашалот», «зауропод» и т. д.). Внешние характеристики и поведенческие особенности персонажа также двойственны — помимо рогов, предназначенных для получения «постоянного тока», «железного хвоста», который он всюду тащит за собой, ярких глаз, освещающих «темный и пустынный путь», у него довольно тонкая душевная организация и вполне понятные физиологические потребности («Он слышит шелест впереди / магнитных женских голосов, / электротягою влеком / на этот нежный зов» [Левин, 2007: 99]). Ту же природу имеют и «биомеханические» создания из цикла «Инсектарий»: «комарабли», демонстративно зарифмованные с «дирижаблями» [Левин, 2007: 91], «паукабель», стерегущий «батареек» и «лампочек», летящих мимо

¹⁶⁸ На эту особенность указывает и заглавие одного из его поэтических сборников — «Биомеханика» [Левин, 1995].

[Левин, 2007: 92–93], «охрангел Мухаил», напоминающий военный самолет-истребитель [Левин, 2007: 96] и т. д. Симптоматично, что некоторые из названных персонажей оказываются отнюдь не на своих, предписанных им местах: «веселая относительность» любой иерархии [Бахтин, 1997–2012 (6): 140] для мира Левина в порядке вещей.

Особого внимания в связи с этим заслуживает стихотворение «Разговор юного поэта и юного барда, состоявшийся не так давно в Доме культуры “Мазут”», сюжет которого восходит к одному из ключевых народно-праздничных действий — шутовскому увенчанию и последующему развенчанию карнавального короля [Бахтин, 1997–2012 (6): 140–142]. Согласно М. М. Бахтину, увенчание-развенчание представляет собой «двуединый амбивалентный обряд, выражающий неизбежность и одновременно зиждительность смены-обновления»: «в увенчании уже содержится идея грядущего развенчания», поскольку «увенчивается антипод настоящего короля — раб или шут, и этим... освящается карнавальный мир наизнанку» [Бахтин, 1997–2012 (6): 140]. В тексте Левина функции карнавального шута берет на себя «отцовский» образ «старшего» поэта, ассоциирующийся со Слуцким или Симоновым, но на деле, конечно, обобщенный и шаржированный. Все характеристики, которые он получает в диалоге заглавных персонажей, понимаются двояко — как комплимент и как инвектива, а синкретическое словоупотребление поддерживается оксюморонностью оценок: «Вчера мы пили кофе с бутербардом / и долго говорили о высоком — / о нашем дорогом погонном мэтре, — / как форменный жилет ему к усам. / И, закаленный в кассовых боях, / промолвил он, держа рукою кофе: / — Когда читает мэтр, меня по сердцу / лобзает пилкой сладостная лира, / обмокнутая, кажется, в мышьяк! — / Я возразил: / — Он выше Пастернака! / Он наш колосс твардосский, — я сказал. / — О да! — ответил он и от восторга / кусал свой утонченный бутерброт » [Левин, 2007: 41].

В приведенном фрагменте ироническому травестированию подвергаются как «атрибуты власти», так и сам внешний облик увенчиваемого поэта¹⁶⁹: прилагательное в сочетании «погонный мэтр» образовано от слова «погон» (указывающего как на военный опыт, так и на положение в литературной «табели о рангах»), однако конструкция в целом омонимична мере длины, чем «воспевающий» пафос высказывания серьезно корректируется. Количественный показатель, исподволь заданный вторым стихом, становится решающим при попытке определить значение «мэтра» на фоне его «коллег по цеху». Утверждение «Он выше Пастернака!» перестает быть похвалой, если актуализировать понятие, ставшее фамилией нобелевского лауреата (заметим, что разница между именами собственным и нарицательным при произнесении вслух утрачивается, а компаратив может прочитываться неметафорически). Овощная культура (являющаяся к тому же корнеплодом) едва ли претендует быть ориентиром с точки зрения физических параметров, равно как и упомянутый ниже «колосс твардосский»: наименование одного из чудес света («Колосс Родосский») накладывается на название скромного по размерам соцветия («колос»), а также фамилию советского поэта-классика А. Твардовского. Внутренне противоречиво и само впечатление, производимое на слушателей чтением «мэтра»: страдание и удовольствие представлены в нем нераздельно («...меня по сердцу / лобзает пилкой... лира...» [Левин, 2007: 41]), а внешним выражением восторга становится исступленное поедание бутерброда. Если увенчание-развенчание рассматривать как символическое воплощение рождения-смерти, то универсальной функцией карнавальной эксцентрики оказывается преодоление бытийного дискомфорта: реальный мир с его

¹⁶⁹ См.: «В обряде увенчания и все моменты самого церемониала, и символы власти, которые вручаются увенчиваемому, и одежда, в которую он облачается, становятся амбивалентными, приобретают оттенок веселой относительности, становятся почти бутафорскими (но это обрядовая бутафория); их символическое значение становится двупланым (как реальные символы власти, то есть во внекарнавальном мире, они однопланны, абсолютны, тяжелы и монолитно-серьезны)» [Бахтин, 1997–2012 (6): 140–141].

тяжестью в стихах Левина профанируется, а язык — главный инструмент поэта — утверждается в качестве неиссякаемого источника жизни.

Открытия как предшественников (Л. Чертков), так и близких по эстетическим предпочтениям современников (В. Строчков и А. Левин) востребованы и модифицированы в стихах Александра Белякова¹⁷⁰. В литературно-критических работах творчество поэта рассматривается как конгломерат «сугубо лингвистических образов, часто перерастающих в афоризмы» [Козлов, 2016: 69] и формирующих парадоксальную, а то и абсурдную картину мира при «строгом ритмическом и рифменном рисунке стиха» [Штыпель, 2011; см. также: Давыдов, 2011; Козлов, 2016]. Аллитерация и ассонанс, паронимическая аттракция и анаграммирование [Кучина, 2012: 197–198; Козлов, 2016: 69; Шайтанов, 2007: 49], многообразные «семантические игры», возникающие на их основе¹⁷¹ [Тучков, 1999; см. также: Левин, 1996], — вот далеко не полный перечень языковых приемов, организующих его произведения. С названными особенностями во многом связан «эффект “непонятности”» («нечленораздельности») образного ряда¹⁷², значение которого рождается «на периферии смыслового поля слов и словосочетаний» [Ермолин, 2002]. Однако трактуется эта «непонятность» пишущими о поэте двояко: как «результат... кризиса слова, мертвееющего в обезбоженном мире» [Ермолин, 2002], и как создание своего «театрального зазеркалья», способ «“ответить музыкой на ужас” небытия» [Сокольский, 2016]. Полярностью оценок удостоверяется, на наш взгляд, основной принцип работы Белякова с синкретической образностью: будучи в его стихах исключительно

¹⁷⁰ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Семантический синкретизм в образной структуре лирики Александра Белякова» [Бокарев, 2021a].

¹⁷¹ По мнению В. Тучкова, «семантические игры, замешанные на фонетической близости», роднят поэзию Белякова с творчеством В. Строчкова и А. Левина [Тучков, 1999].

¹⁷² «Герметичность» стихов Белякова Е. Ермолин объясняет его принципиальной «непубличностью»: «Поэт оказывается важен только сам для себя да для узкого круга заветных друзей и пристрастных ценителей. У него “штучные” отношения с теми людьми, которые для него что-то значат. И если не с каждым и всяким из современников он вступает в контакт, то зато всякий такой контакт в его стихах — дело неэфемерное, нестандартизованное, безусловно личностное» [Ермолин, 2002].

ситуативной, она выступает в связке с широким кругом разнящихся мотивов. «Механизмы» ее означивания в творчестве автора (начиная с первых сборников и заканчивая публикациями последних лет) как раз и будут предметом дальнейшего анализа.

Уже в текстах 1990-х гг., составивших книги «Зимовье» и «Эра аэра», синкретическая образность осознается как неотъемлемая черта поэтического «почерка» Белякова. В стихию игры втягиваются всевозможные языковые явления — от звуковых притяжений, соединяющих «далековатые» понятия («*Державин, ржавый и ржаной, / Сухой и сучковатый...*» [Беляков, 1998; курсив в текстах Белякова и далее наш. — А. Б.]), до пересегментации текста, заставляющей переосмыслить, казалось бы, хорошо известное¹⁷³ («*...И корифей* страшится *кори фей, / И зонт горит на горизонте*» [Беляков, 1998]). В качестве излюбленного Беляковым хода отметим использование нарицательных существительных в функции собственных¹⁷⁴, сообщающее абстрактным понятиям предельную, вплоть до гротеска, наглядность и физическую осязаемость («*Императрица Гипертония Петровна / Телесами зело скромна, / А нравом лобаста: / Придавит бюстом — и баста!*» [Беляков, 1998]). Что же касается семантики подобных языковых средств, то ее, как правило, можно свести к двум в равной степени частотным ситуациям: переходу из одного состояния в другое (или пребыванию на границе) и резкому отклонению от нормы, существующей в сознании автора и читателя.

Так, основной темой книги «Зимовье», согласно А. Левину, является «возрастной перелом, смена психологических установок... и принятие нового социального и личностного статуса, который проще всего определить словами: “семейный, за тридцать”» [Левин, 1996]. Действительно, пересмотр

¹⁷³ Интерес представляют также изошренные примеры омонимии: когда продолжением фразы «Я, качаясь на стуле, сидел на трубе...» оказывается строка «...На теплой, кривой, телефонной» [Беляков, 1998], «труба» воспринимается и как часть водопровода, и как деталь телефонного аппарата (для совмещения двух значений в едином речевом акте позиция поэтического переноса весьма благоприятна [Зубова, 1989: 71]).

¹⁷⁴ Ту же особенность И. Кукулин отмечает применительно к циклу стихотворений Л. Черткова «Рюхи» [Кукулин, 2019: 45].

жизненных ориентиров становится у Белякова сюжетной основой многих произведений, а осознание совершившейся перемены приравнивается к экзистенциальному открытию: «С небритой рожей ощущаю кожей: / Граница нашей Родины — в прихожей» [Беляков, 1995]. Если домашний быт уподобляется добровольному заключению, а интерьер заурядной малометражки — обстановке тюремной камеры («Я запер изнутри свою тюрьму. / На теплых нарах — всех по одному: / Шьет женщина, ребенок кашу ест — / Все на местах, и нет свободных мест» [Беляков, 1995]), то словесный повтор в четвертом процитированном стихе создает впечатление не только ограниченности пространства, но и естественности происходящего (актуализируется фразеологизм «на <своем> месте» [Федоров 2008: 368]). Однако ситуация перехода (постепенного или внезапного) моделируется Беляковым на самом разнообразном материале: здесь и бюрократические будни чиновника, и поэтическое творчество, и жизнь природы, втянутая в движение времени.

Характерный пример — стихотворение «Летний домик проносился на швах...», сюжет которого «двоится» уже с первой строчки. При поверхностном знакомстве она прочитывается буквально: немудреное дачное жилище приходит в негодность и с наступлением осени пропускает влагу. Однако дальнейшие подробности и события — «...Из прорехи топотуха течет, / Входит голем в олимпийских штанах, / Молча требует квартальный отчет» [Беляков, 1998] — подсказывают иной путь интерпретации, не отменяющий предыдущего, но связанный с ним отношениями дополнительности. Словосочетание «проносился на швах» правомерно рассматривать как редкий в поэзии случай межъязыковой интерференции¹⁷⁵:

¹⁷⁵ На материале лирики О. Э. Мандельштама подобного рода примеры обстоятельно проанализированы в монографии Г. Г. Амелина и В. Я. Мордерера [Амелин, Мордерер, 2000]. Отдельный параграф книги Л. В. Зубовой «Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект» посвящен проблеме совмещения русского и иноязычного значений слова [Зубова, 1989: 74–78]. К разбору стихотворения Л. Лосева «На кладбище, где мы с тобой валялись...» в аспекте межъязыковой интерференции обращена статья Т. Г. Кучиной [Кучина, 2011].

предложный падеж множественного числа русского «шов» омонимичен немецкому “schwach” («слабый, плохой» [*Русско-немецкий и немецко-русский словарь*, 2004: 327]), а в связке с предлогом напоминает устойчивое выражение оценочного характера, ср.: «на ветер», «на зависть», «на ура» и т. д. Тогда и значение строфы в целом серьезно корректируется: «летний домик» может быть осмыслен и как износившаяся постройка, и как метафора уходящего лета; топотуха — и как дождевая вода, и как доносящиеся снаружи шаги голема; предъявляемые же последним требования указывают на завершение отчетного периода и необходимость оформления документов. Подобно тому, как элегическое рассуждение о наступлении осени оказывается поэтическим памфлетом о заботах чиновничества, на две ипостаси расщепляется и образ лирического субъекта: в то время как «поэт» вдохновенно исполняет «кантату затрат», его «керамический брат», государственный служащий, вынужден прилагать усилия к тому, чтобы дебет сошелся с кредитом (согласно легенде, назначение голема — выполнять за хозяина грязную работу). В последней строфе утверждается необходимость гармоничного сосуществования в человеке разных его личностных проявлений, а описанный процесс интерпретируется и как поэтическое творчество, и как рутинный труд по необходимости: «Черной грязи наскребем по углам, / Станем пышную чернуху лепить. / Что ни вылепится — все пополам... / И попробуем друг друга любить» [Беляков, 1998].

Сходный образный ряд разворачивается и в произведениях, основанных на явном (а часто и неожиданном) расхождении с нормой. Источником синкретизма в них являются устойчивые сочетания слов (идиомы, растиражированные цитаты, предсказуемые в своем построении фразы), один из компонентов которых заменяется другим, а замещенный остается в подтексте в виде отчетливого «культурно-языкового фона» [Зубова, 1989: 103]. Когда на место определения в первой из приведенных строчек — «...Чьим пастушьим веленьем навек солона / Черновая работа во

чреве слона» [Беляков, 1995] — подсознание подставляет «щучьим», восстанавливая облик фразеологизма [Федоров 2008: 62], естественный, но малоприятный физиологический процесс начинает осознаваться как чудо. В свете сказанного уже не столь удивителен финал стихотворения, где символ государственности — двуглавый орел — оборачивается куда менее грозным зверем (не хищником, а жертвой), и современный «маленький человек», пожизненный обитатель офиса, вынужден его спасать: «Я вернулся служить, и лелеет меня / Боевой несгораемый слон трудодня, / До лепных облаков поднимающий прах, / Во спасение зайца о двух головах» [Беляков, 1995].

Разумеется, подобного рода «подмены» чреваты запланированным комизмом — девяностые годы предстают у Белякова временем трудным, но веселым. Карнавальная логика (в том смысле, в каком ее понимал М. М. Бахтин [Бахтин, 1997–2012 (6): 137–148; Бахтин, 1997–2012 (4, ч. 2): 12–21]) требует устранения любых иерархий, поэтому противоположности нередко меняются местами (впрочем, и «подвох» обнаруживается сразу же). Когда автор начинает фразу словами «Цветет за окнами че...», реципиент, не задумываясь, достраивает ее «черемухой» — и оказывается весьма удивлен, увидев в рифменной позиции «чернуху». Под стать обрисованному таким образом пейзажу мыслится занятие протагониста — не самозабвенное сочинение стихотворений, а подсчет прибыли, добытой незаконным путем («Поэт считает черный нал...» [Беляков, 1995]). Размыванием ценностной вертикали обусловлена и трансформация тютчевской цитаты, призванной резюмировать происходящее: неизреченные (и едва ли выразимые) сокровенные мысли творца подменяются его невыдающимся заработком — но и то, и другое нужно тщательно оберегать от посягательств: «Молчи, скрывайся и таи / Доходы скромные свои» [Беляков, 1995].

Сборники Белякова 2000-х гг., «Бесследные марши» и «Углекислые сны», воспринимаются как переходные от ранних стихотворений к более поздним. Высказывание фрагментируется и сжимается до восьмистишия,

сюжеты утрачивают связь с реальностью, а из двух принципов, регламентирующих синкретическую образность, востребуется лишь расхождение с нормой. Однако уже здесь конкретизируется задача, которую ей предстоит выполнять в дальнейшем, а именно обслуживание центральной, вынесенной в заглавие книги метафоры, в свете которой прочитываются отдельные произведения. Например, семантика исчезновения, свойственная «Бесследным маршам» и актуализированная первыми строками стихотворений («Хотенье исчезает в полдень» [Беляков, 2006: 37], «Рождество истаяло...» [Беляков, 2006: 44], «На краю насущных краюхи...» [Беляков, 2006: 62] и т. д.), поддерживается омонимией и сдвигом в роде, в результате чего время года (лето) вливается прямо в реку забвения («Шлепанцами шаркая / Бродит Лета жаркая, / Сонная, дебелая, / Ничего не делаю» [Беляков, 2006: 30])¹⁷⁶. А неожиданные прозрения сновидца случаются в «Углекислых снах» тогда, когда прецедентные тексты изменяются до неузнаваемости: так, общеизвестная фразеология¹⁷⁷ и пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», соединяются в причудливый гибрид, утверждающий то ли свободу протагониста от мирского, то ли невозможность вдохновения и творчества: «к ночи рассыпается князь мышей / поутру из трепета восстает / растяни молчание до ушей / правильного слова недостает // как ему безглазому показать / лучезарный день обронив из рук / я тебе вовеки ни тать ни зять / подневольный друг» [Беляков, 2010: 43].

Особенного внимания заслуживают книги Белякова последнего времени, «Ротация секретных экспедиций» и «Шпион шумерский», разрабатывающие одну и ту же, но постоянно углубляемую аналогию. Когда лирический субъект уподобляется тайному агенту, стихотворения

¹⁷⁶ Аналогичный прием на том же языковом материале использует в стихотворении 1992 г. А. Левин: «Тридцать первого числа / наша очередь пришла, / чья-то ласточка летала, / Лета красная текла» [Левин, 2007: 150]. Подробный анализ данного текста см. в работе Л. В. Зубовой [Зубова, 2010: 271–274].

¹⁷⁷ См.: «восставать из пепла <и огня>», «до ушей», «ни дать ни взять» [Федоров, 2008: 93; 714; 172].

интерпретируются не иначе как шифровки, а читатель выступает в роли контрразведчика или их непосредственного адресата, соратника поэта [Липатов, 2017]. Как бы то ни было, большинство сообщений нуждается в разгадывании, и знание кода, основанного на синкретизме, представляется необходимым. Однако то, о чем докладывает «шпион», сопротивляется буквальному переводу: в мире, где привычные отношения распались, «плечо», по выражению ценимого Беляковым А. И. Введенского, запросто можно связать с «четыре» [Липавский, 2005: 323] — вот лишь приблизительное содержание этих посланий. Средством установления подобных связей служит поэтическая этимология, сближающая неродственные в узусе, но взаимодействующие в речевом контексте понятия. Начальные строки стихотворений — «в *утлых тулупах* ничком на *ледащем льду*» [Беляков, 2015: 43], «*сюртуки* выходят на *сиртаки*» [Беляков, 2015: 71], «не *вопи пиво*» [Беляков, 2017: 71] и т. д. — задают картину мира, в которой соотнесенность элементов только выглядит произвольной, а на самом деле узаконена и жестко регламентирована. Нарушение этого порядка мыслится как аномалия, ведь там, где «звучание вытеснило значение» [Беляков, 2015: 78], обыденная логика не работает: «*рощи* не *ропцут* / *поля* не *болят* / *реки* блаженно *рекут* / из тесноты вырывается взгляд / неисправимый *якут*» [Беляков, 2015: 72].

Закономерно, что предзаданность и неизбежность абсурда почти не оставляют места для проявлений человеческой индивидуальности, да и само присутствие человека мыслится избыточным. Когда жизнь выстраивается по законам трагедии — с той разницей, что ни *deus ex machina*, ни забытый в кустах рояль не разрешат конфликта, единственное, что ему остается, это уйти со сцены, стать невидимым. Именно поэтому фонетическую связку в одном из стихотворений образуют «*прогони*» и «*протагониста*», а «*расхристанная орхестра*» указывает на мученическую судьбу последнего [Беляков, 2015: 54]. Сказанное справедливо и в отношении поэта-шпиона, который за свою незамеченность вынужден платить одиночеством

(определение «шумерский» свидетельствует, что завербовавшей его державы давно нет на свете [Липатов, 2017]). Регулярно встречающийся мотив — желание обнаружить себя, наладить устойчивый контакт с «другим», будь то союзник или потенциальный противник. Отсюда многократное обыгрывание слов соответствующей семантики: «невидимка в море проявителя / ищет собеседника и зрителя / требует заботы и внимания / засыпает посреди купания» [Беляков, 2017: 68]; «не лучше ли кануть в стихию иную / воздушную водную или пивную / как в солнечный лес бестелесная птица? // себя засветить / изнутри засветиться» [Беляков, 2015: 206]. В обоих текстах ключевые слова предполагают сразу несколько трактовок: «проявитель» — это и жидкость для работы с фотопленкой, и то, что из тайного делает явное; пару же «засветить / засветиться» следует толковать как «рассекретить себя» и «испытать радость». В последнем случае между двумя значениями уместны причинно-следственные отношения, грамматически рельефно прочерченные в другом стихотворении: «если плавно высветлить картинку / в кадре остается только счастье» [Беляков, 2015: 71].

Сходное «высветление» происходит иногда и с поэтическим языком Белякова: нанизывание созвучного, нередко граничащее с заумью, может смениться внятным, тематически оформленным высказыванием. Тексты такого рода служат композиционной опорой книг и способны прояснять многочисленные темноты. Вот как описывается, например, судьба известного разведчика Зорге, «двойника» лирического субъекта: «святой зорге воскрес на зорьке / то ли в мороке то ли в морге / пальцы воздуха холодны / предаваясь светскому дзену / можно снова гулять сквозь стену / только нет никакой стены» [Беляков, 2015: 27]. Прямое высказывания поэта — сродни саморазоблачению агента, и приводит к появлению единичных, но весьма точных автометаописаний. Читатель, осваивающийся в поэтическом мире автора, должен учесть, что слова, «упавшие смыслом вниз», нуждаются в том, чтобы их «перевернули» [Беляков, 2015: 199], и тогда «храм языка <за>сияет как новобранец» [Беляков, 2015: 209]. Суть этой

работы заключается в непрерывном распутывании ассоциаций, «распаковке» и структурировании сжатого, как бы заархивированного (если воспользоваться компьютерной метафорой) содержания. Синкретическая образность в «шпионских» книгах Белякова — вариант криптографии, но эта криптография непременно должна быть дешифрована.

Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что семантический синкретизм, исторически утверждающий нерасчленимое единство мира, в поэтике модальности служит разным задачам. В «Рюхах» Л. Черткова он выступает индексом замкнутости пространства, имеющего социальные (при этом подчеркнута негативные) коннотации, — и одновременно наиболее адекватным ему языком описания: свойственная лагерю первобытная жестокость нуждается в не менее первобытном способе выражения. В лирике В. Строчкова — воплощает дискретную, распадающуюся на глазах реальность: подрыв прежних связей хоть и компенсируется установлением новых, но любой контакт с ней неизменно осмысляется субъектом как болезненный. В поэзии А. Левина с помощью синкретической образности создается фантастический мир, живущий по своим «веселым» законам: карнавальное мироощущение интерпретируется здесь как форма эскапизма, необходимого и автору, и читателю. Наконец, у А. Белякова ее смысловое наполнение целиком зависит от контекста: связь между языковым приемом и семантикой неустойчива — и на каждом этапе творчества поэта формируется заново. В ранних стихах с ней сопряжены идеи неустойчивости и неестественности миропорядка: жизненные представления героя обнаруживают несостоятельность, а попадающие в его поле зрения реалии идут вразрез с запрограммированными текстом ожиданиями. В зрелых и поздних произведениях значение синкретической образности определяется главной темой книги, будь то всеобщее исчезновение-рассеяние (как в «Бесследных маршах»), затянувшийся кошмар сновидца (как в «Углекислых снах») или труд поэта, уподобленный миссии тайного агента (как в «Ротации

секретных экспедиций» и «Шпионе шумерском»). При этом творчество любого из рассмотренных авторов едва ли может считаться полноценной «реинкарнацией» языковой архаики — перед нами лишь ее имитация средствами совершенно иной, позднейшей, эпохи. Как разновидность подлинно архаической образности в современной русской поэзии воспринимается кумуляция — о ней и пойдет речь в следующем параграфе.

§ 2. Кумуляция в образной структуре текста: поэтическое упорядочение мира

Тяготение к перечислениям и реестрам¹⁷⁸ — характерная черта неклассического этапа в развитии словесности, неоднократно отмечавшаяся исследователями [Жолковский, 2014; Зубова, 2000: 333–342]. По точному выражению Л. В. Зубовой, «синтаксическая однородность номинативных структур наиболее адекватно отвечает современной потребности представить мир каталогом» [Зубова, 2000: 336] — и именно каталог становится универсальной моделью организации текста, прежде всего лирического. С позиций исторической поэтики названная особенность интерпретируется как частный случай «реставрации» архаических образных языков (кумуляции, параллелизма, различных видов метаморфозы), имеющих не условно-поэтический, а мифологически-буквальный статус [Бройтман, 2004а: 274–280; Бройтман, 2007: 25]. Самый древний из них, кумулятивное рядоположение (а с ним и связаны в своем генезисе всевозможные перечни¹⁷⁹), рассматривается учеными как реликтовая, восходящая к

¹⁷⁸ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Принцип кумуляции в образной структуре лирики Леонида Аронсона и Иосифа Бродского» [Бокарев, 2020б].

¹⁷⁹ Понятия «перечень», «реестр» и подобные используются как синонимичные кумуляции; их специфические свойства, выделенные А. К. Жолковским («четкая установка на исчислимость, исчерпание всего набора; присутствие числительных и имен собственных; упоминание о письменной или иной фиксации списка; подчеркивание его вербальности, роли как “текста в тексте”; его диалогическая подача, подчеркивающая его

палеолиту форма образности [Бройтман, 2004а: 41], основанная на присоединении друг к другу самостоятельных, как правило, гетерогенных элементов¹⁸⁰ [Бройтман, 2004а: 42]. Принцип, регулирующий их отношения внутри кумулятивной цепи, — «семантическое тождество при внешнем различии форм» [Бройтман, 2004а: 42] — мыслится как основополагающий, а любое «развитие» (например, градация персонажей по уму или силе в народной сказке [Пропп, 2000: 342–350; Амроян, 2000; Амроян, 2006: 3–4]) — как факультативное¹⁸¹ [Бройтман, 2004а: 42]. «Оживая» в поэтике модальности, кумуляция, с одной стороны, сигнализирует о принципиальной «неготовности» мира [Федоров, 2011: 4], предстающего как синкретическое единство, с другой — служит идее его упорядочения человеческим сознанием. Интерес к подобному рода структурам обнаруживает творчество самых разных поэтов (ограничимся именами Вс. Некрасова, М. Соковнина, А. Драгомощенко и В. Эрля), однако основу поэтики они составляют у испытавших влияние акмеизма (и дебютировавших в конце 1950-х гг. Л. Аронсона и И. Бродского), а также у концептуалистски ориентированных (и вошедших в литературу в 1970–1980-е гг.) Л. Рубинштейна и Е. Летова. Выявление как инвариантных (исторически обусловленных), так и вариативных (индивидуально-творческих) особенностей кумуляции, формирующих ее семантический ореол в лирике названных авторов, как раз и будет задачей настоящего параграфа.

Соотнесенность биографических обстоятельств, творческих установок и литературных репутаций Леонида Аронсона и Иосифа Бродского неоднократно являлась объектом критических высказываний, однако

статус социального документа» [Жолковский, 2014: 592]), не рассматриваются как системообразующие.

¹⁸⁰ В современных исследованиях по фольклористике кумуляция трактуется более узко — как один из типов структурообразующего повтора, когда «присоединение нового звена происходит при обязательном повторении всех предыдущих звеньев цепи»: $a + (a + b) + (a + b + v) + (a + b + v + \gamma) + \dots$ [Амроян, 2006: 33–34].

¹⁸¹ Согласно Н. Д. Тамарченко, появление восходящего или нисходящего ряда приводит к возникновению кумулятивного сюжета; при этом простое «фиксирование» событий сюжетом не является, так как в их присоединении друг другу нет художественной целесообразности [Тамарченко, 2004: 235].

специальных исследований на эту тему так и не появилось. Общеизвестно, что завязавшаяся в начале 1960-х годов дружба (в печально знаменитом фельетоне «Окололитературный трутень» Аронзон упомянут как распространитель стихов Бродского [Эткинд, 1988: 19]) в дальнейшем сменилась взаимным отторжением и эстетическим размежеванием. «Грубую витальность» [Кривулин: *Леонид Аронзон — соперник Иосифа Бродского*], «герметизм» [Казарновский, Кукуй, 2006: 12] и яркое «интуитивистское» начало [Кулаков, 2008: 247] поэзии Аронзона принято противопоставлять «архаической тяжеловесности» [Кривулин: *Леонид Аронзон — соперник Иосифа Бродского*], «острой злободневности» [Никитин, 1985: 230] и подчеркнутой «рассудочности» [Кривулин: *Леонид Аронзон — соперник Иосифа Бродского*] стихов Бродского¹⁸². Ранняя гибель, а также едва ли не полная безвестность первого — и широкое (в том числе международное) признание второго способствовали становлению «базовой мифологической коллизии» неподцензурной литературы [Юрьев, 2013: 87], суть которой удачно сформулировал В. Кривулин: «...Аронзон и Бродский — фигуры в русской поэзии извечно связанные. <...> Их судьбы рифмуются по принципу консонанса — один резко взял вверх и вширь, другой вглубь и за пределы сознания» [Кривулин: *Леонид Аронзон — соперник Иосифа Бродского*]. Учитывая не только противопоставленность, но и взаимную дополненность поэтов в истории русской лирики, важно проследить, как функционируют в столь несхожих художественных системах одни и те же образные структуры.

В наиболее общем виде суть творческого метода Л. Аронзона была осознана еще в 1970-е гг.: если предметом рефлексии в его стихах становятся

¹⁸² См. также принципиальное высказывание И. Кукулина: «Характерной для Бродского позиции романтического поэта-демиурга, претворяющего в стихах разные культуры и исторические эпохи, Аронзон противопоставил позицию автора слабого, уязвимого, не претендующего на “величие замысла” и в то же время пугающе свободного от любых привязанностей — даже от привязанности к жизни — и тем самым творящего новую концепцию личности в литературе» [Кукулин, 2010: 343]. Сопоставление поэтик Аронзона и Бродского содержится также в работах В. И. Шубинского [Шубинский, 2007; Шубинский, 2008] и Б. И. Иванова [Иванов, 2011].

«состояния такой высокой любви, которая практически не дает <...> различия между любимым и любящим» [Кривулин, 2006], то граница внутреннего и внешнего миров проходит у поэта не иначе, как «по собственной коже» [Казарновский, Кукуй, 2006: 12]. Отсутствие демаркационной линии, разделяющей эмпирическую действительность и «ландшафт души», «изоморфизм», утверждающий «изначальное природное единство всего сущего» [Иванов, 2011: 185], формируют специфическую для Аронсона «поэтику тождественности» [Иванов, 2011: 194], образным воплощением которой является не столько метонимия [Иванов, 2011: 194], сколько рядоположение, организующее многие его стихотворения. Замечено, что поэтическая вселенная автора «сводится к <...> простейшим и перечислимым составляющим», а уникальность ей сообщает «до конца не уравновешенное соединение языковых элементов», в каждом тексте получающее «новую конфигурацию» [Фатеева, 2008: 135]. Согласно одной из записных книжек, материалом «своей литературы» поэт видел «изображение рая» [Аронзон, 2006 (1): 1] — мира, запечатленного, как и у Б. Пастернака, в его «единстве и великолепии»¹⁸³ [Жолковский, 2011: 521]; объективировать такое видение в стихах Аронсона и призвана кумуляция.

Своего рода манифестом, утверждающим ее миромоделирующее значение, является стихотворение «Дюны в июне, в июле...», устанавливающее связи между множеством разнородных, лежащих в разных смысловых плоскостях явлений. Уже в самых первых его строках читателю предъявляется ряд «зарисовок» из жизни природы, синтаксически оформленных как самостоятельные, «механически» присоединяемые друг к другу предложения: «Дюны в июне, в июле, / в разгар солнцепека. /

¹⁸³ Используемая здесь формула А. К. Жолковского представляет собой «самый общий смысловой инвариант» поэзии Б. Пастернака, см.: «...чувство причастности человека в его сиюминутном существовании, и вообще всего малого и обычного, — к чуду единого, вечного и бесконечно огромного бытия, или, сокращенно, ощущение единства и великолепия мира» [Жолковский, 2011: 521]. Тема «Аронзон и Пастернак» неоднократно привлекала внимание исследователей: ценные наблюдения, посвященные сходству художественных систем старшего и младшего поэтов, содержатся в работах Н. А. Фатеевой [Фатеева, 2008] и Б. И. Иванова [Иванов, 2011].

Яростный улей, / и дева стоит глазоока. / Сада стрекозы садятся на отмель. / Жук оплывает на солнце, / и в иле волнуется окунь» [Аронзон, 2006 (1): 67]. Из цитаты видно, что в одном перечислительном ряду оказываются объекты разных масштабов, что приводит к чередованию общего и крупного планов: освещенные солнцем дюны уступают место изнемогающим от жары насекомым и скрывающимся в песке рыбам. Кроме того, в поле зрения наблюдателя попадает дева, как бы «уравненная в правах» с представителями фауны, а словосочетание «яростный улей» прочитывается как семантически диффузное, предполагая, помимо буквального, еще и метафорическое значение (состояние среды — зной — уподобляется «атмосфере» пчелиного жилища). При этом несходство элементов, образующих кумулятивную цепь, «компенсируется» метрически (подчеркнуто монотонным дактилем — правда, разностопным), а также на уровне фоники — за счет паронимической аттракции и рифменных пар, удостоверяющих «родство» «далековатых» феноменов. Так, сплошным ударным *у*, «мерцающим» *ј* и смычно-проходными сонорными связываются обстоятельства места и времени («Дюны в июне, в июле...»). Консонантный комплекс *сd/стз* в сочетании с повторяющимися гласными *а* и *о* указывает на нераздельность пространства, его обитателей и их действий («Сада стрекозы садятся на отмель»). Наконец, рифма *в июле — улей* акцентирует отмеченное выше метафорическое значение второй лексемы: очевидно, что температурный режим, свойственный самому жаркому месяцу лета, ассоциировался у Аронзона с пчелами.

Отметим также метапоэтический характер высказывания, отчетливо проявляющийся в финале стихотворения. Когда изображенная в подробностях жизнь природы объявляется «этюдом», текст перестает быть традиционной пейзажной лирикой и прочитывается как автометаописание (а смена планов подчеркивается метрически — переходом однообразного дактиля в более пластичный ямб): «Сгребая под себя песок, / плывет дитя светло и ясно. / Этюд заляпан. Вереск сох. / Во всем многообилье гласных»

[Аронзон, 2006 (1): 67]. Последний из процитированных стихов особенно важен, так как, с одной стороны, вводит рефлексию по поводу самого текста (в частности, его фонетической организации), с другой — обнаруживает переключку с началом произведения (эпитет «глазоока», относящийся к деве, выделяется благодаря отчетливому на стыке морфем зиянию). Подобный избыточный вокализм характерен и для слова «многообилье», которое, таким образом, оказывается иконичным по отношению к объекту речи; своеобразной графической иконичностью отмечен единственный атрибут девы: удвоенное *о* в слове «глазоока» призвано напомнить о ее широко раскрытых глазах¹⁸⁴ (да и омонимия корней *-глаз-* / *-глас-* (*-голос-*) едва ли случайна).

«Изоморфность» текста изображаемому миру окончательно утверждает синкретизм как организующее начало аронзоновской лирики. Благодаря кумуляции и актуализированным на ее фоне звуковым подобиям в проанализированном стихотворении слиты воедино пространство и время, природа и человек, жизнь и творчество — и их взаимосвязь мыслится не как случайная, а как единственно возможная. Сходным образом строится и стихотворение «Дуплеты», уже самой своей формой реализующее изобразительный принцип «единое через многое». «Нанизыванием» семантически и интонационно законченных двустижий формируется система противоположностей, уравнивающих друг друга, — возвышенной любви и земной эротики («Что за чудные пленэры / на тебе, моя Венера!» [Аронзон, 2006 (1): 190]), четкости взгляда, внимательного к деталям, и наркотического опьянения («Амфоры моей души / полны спелой анаши!» [Аронзон, 2006 (1): 190]), экстатического восторга и отчаяния («На груди моей тоски / зреют радости соски» [Аронзон, 2006 (1): 188]). В «Предутрии»

¹⁸⁴ Глаза, созерцающие природу, выступают у Аронзона знаком открытости миру, совоплощения с ним (ср. в знаменитом «Пустом сонете»: «Проникнуть в ночь, проникнуть в сад, проникнуть в вас, поднять глаза, поднять глаза, чтоб с небесами сравнить и ночь в саду, и сад в ночи, и сад, что полон вашими ночными голосами. Иду на них. Лицо полно глазами... Чтоб вы стояли в них, сады стоят» [Аронзон, 2006 (1): 182]).

соположение природного и человеческого планов резюмируется констатацией мировой целостности («...все утро было единением, / не разрываемым на части» [Аронзон, 2006 (1): 302]), а в «Лесничестве» синкретичной с ней оказывается и поэзия. Если ценность произведения определяется для героя «совпадением» с реальностью (позволяющим «любовь снискать» природы [Аронзон, 2006 (1): 330]), то стихотворение, в соответствии с законом партиципации, не «фиксирует» ее, а само становится ею: «Кусты малины. Папоротник, змей / пристанище. Синюшные стрекозы. / Колодезная тишь. Свернувшиеся розы. / Сырые пни. И раздраженный шмель» [Аронзон, 2006 (1): 330].

Интересно, что идея спаянности «всего со всем» получает у Аронзона не только вербальное, но и визуальное оформление, а синтез слова и графики сообщает современным сюжетам не свойственную им архаическую логику. Известно, например, что кумулятивные тексты в чистом виде анарративны и представляют собой «стоячий рассказ», лишенный «длительности и связности» [Бройтман, 2004а: 41–42]. Приведенное ниже стихотворение строится, на первый взгляд, совершенно иначе, поскольку события образуют в нем компактный, но внятно очерченный сюжет: «Когда ужаленный пчелою / С лиловой шишкою на лбу / Понесся спущенной стрелою / И слыша хохот и пальбу / Герой сего стихотворенья / Подобный адскому виденью / Не замечая что вокруг / Сады, холмы, река и луг / Из края в край и сверху вниз / В один зеленый круг слились» [Аронзон, 2006 (1): 104]. Однако если учесть, что составляющие текст стихи записаны не «в столбец», а имеют вид расходящихся от центра лучей, подобных изображению солнца на детском рисунке, стратегия чтения принципиально меняется. Синтагматические связи, явные при линейном восприятии, ослабляются, что приводит к обособлению каждой из строчек и активации парадигматических отношений между ними. В результате стихи начинают осознаваться как семантически

эквивалентные, а читать их (последовательно вращая страницу¹⁸⁵) можно практически с любого места — и без существенных потерь связности. Превращением стихотворения в манипулятивный объект решаются как минимум две задачи: во-первых, мир, складывающийся из фиксированного набора компонентов, предстает как незавершенный, а его облик определяется читательским произволением; во-вторых, сукцессивный (в тыняновском понимании термина [Тынянов, 2002: 54]) способ рецепции, органичный для стихотворной речи, дополняется возможностью ее симультанного освоения (хотя бы и на самом поверхностном уровне). Вообще, напряжение между динамикой и статикой, свойственное данному произведению, чаще разрешается у Аронсона в пользу последней — многие тексты производят впечатление неподвижности, если не статуарности.

Таково, например, стихотворение «Одесский базар», восходящее к «На рынке» Н. Заболоцкого. Однако если у старшего поэта образующие кумулятивную цепь предметы норовят в любой момент сорваться со своих мест и как бы «выплеснуться» за собственные пределы [Казарина, 2004: 123], то у Аронсона они пребывают в состоянии торжественного, даже величественного покоя (ср.: «Здесь бабы толсты, словно кадки, / Их шаль невиданной красы, / И огурцы, как великаны, / Прилежно плавают в воде. / Сверкают саблями селедки, / Их глазки маленькие кротки, / Но вот, разрезаны ножом, / Они свиваются ужом» [Заболоцкий, 2014: 413–414] — «Собрание плодов! Вот полные корзины / женоподобных груш! И будто бы с мороза, / вот яблоки! Усатые грузины / Встают над ними в царственные позы / подобием обобранных деревьев — / все раздражает северное зрень!» [Аронзон, 2006 (1): 333]). В обоих случаях бросается в глаза нарочитое сближение природного и человеческого (за счет кумуляции, олицетворения и деперсонафикации), однако там, где у Заболоцкого «синтез» этих начал дает

¹⁸⁵ К числу «вращательных» текстов в наследии Аронсона относится также «Пустой сонет», обрамляющий собой центр прямоугольного листа — в это «белое поле» (эквивалент пустоты) неизбежно упирается взгляд читателя, дошедшего до конца стихотворения [Аронзон, 2006 (1): 182–183].

«взрыв» энергии, способный хотя бы временно, но поглотить смерть («жизнеспособность материального мира» при его явной «накренности» к небытию отмечена исследователями «Столбцов» [Казарина, 2004: 121]), у Аронсона на передний план выдвигается акмеистическое любование вещью и признание исключительности момента («Благословен сей день, твой переезд / от Петербурга к южному базару...» [Аронзон, 2006 (1): 334]). Несмотря на это, тема смертности красоты, да и вообще любой эмпирии (впрочем, всегда и непременно возрождающейся), звучит у младшего поэта не менее отчетливо, чем у Заболоцкого¹⁸⁶ — и даже получает образное выражение на языке кумуляции.

Дело в том, что нарастание и интенсификация жизненной энергии и ее последующее и неизбежное иссякание становятся содержанием сразу нескольких произведений Аронсона, а нанизыванию элементов перечислительного ряда сопутствует обратный процесс, заключающийся в их изъятии — до тех пор, пока кумулятивная цепь не будет расформирована. Так, одно из стихотворений книги «AVE» составляют местоимение «я», существительные «слово» и «небо», а также формула «...мать меня рожала», сочетающиеся с восходящей и нисходящей прогрессией числительных: «один я / два я <...> семь я / шесть я <...> два я / один я»; «одна мать меня рожала / две матери меня рожали <...> семь матерей меня рожали / шесть матерей меня рожали <...> две матери меня рожали / одна мать меня рожала» и т. д. [Аронзон, 2006 (1): 228]. Важен здесь, разумеется, уже сам отбор ключевых понятий: «я» знаменует человеческую составляющую мироздания; «слово» — его креативность, связанную с актом творения; «небо», как и в других произведениях Аронсона, становится иероглифом¹⁸⁷ целостности бытия, а «мать» — символом вечно обновляющейся природы. Число «семь»,

¹⁸⁶ См. также ее прямую поэтическую декларацию в стихотворении «Дщерь пауз осени, строй тела...»: «Воистину, царица — тля, / не токмо мужа, но и деву, / не токмо плоть пожрет земля, / но и красу твою полднелу...» [Аронзон, 2006 (1): 73].

¹⁸⁷ Специфика функционирования иероглифических слов в лирике Аронсона подробно рассматривается во втором параграфе пятой главы.

максимальное из упомянутых, является традиционным знаком полноты и маркирует тот предел, после которого начинается упадок; последняя же строка — «сидятламыиграютгаммы» [Аронзон, 2006 (1): 228] — вводит буддийские мотивы и заставляет ассоциировать текст с повторяющимися циклами возникновения и уничтожения вселенной¹⁸⁸.

Еще более радикальный вариант — стихотворение, основанное на «нанизывании» звуко-буквенных комплексов, полученных в результате разложения исходного слова путем «вычитания» составляющих его фонетико-графических единиц: «Страх! / трах! / рах! / ах! / х! // Тремсмерть // Смерть / мерть / ерть / рть / ть / ь» [Аронзон, 2006 (1): 207]. Редукция витальности и взаимообратимость жизни и смерти манифестированы здесь через уменьшение длины каждого комплекса относительно предыдущего, спад звучности (вплоть до абсолютной тишины, выраженной мягким знаком), а также через палиндромический окказионализм «тремсмерть», образованный сращением «трех» и «смерти» («три» в данном контексте может значить буквально что угодно — от неба, земли и воды как основополагающих начал мира до христианской Святой Троицы). Роднит же оба стихотворения, помимо числового символизма, то, что кумуляция сочетается в них с повтором (из строки в строку переходят одни и те же слова и фонемы). От текстов подобного рода остается только шаг до «тавтологических» шедевров Аронзона — «Как хорошо в покинутых местах!» (его короткой, восьмистрочной редакции¹⁸⁹) и «Двух одинаковых

¹⁸⁸ Б. И. Иванов дает стихотворению следующее истолкование: «Наверное, мы не ошибемся, если отнесем этот текст к шуточной реакции на индуистские учения, в которых старательно подсчитываются количества рождений, число богов (а их десятки), перечень грехов, чувств, духовных препятствий, путей к просветлению и ступеней совершенствования и т. д.» [Иванов, 2011: 233].

¹⁸⁹ Помимо короткой, восьмистрочной, версии стихотворения существует также расширенная — двадцатидвухстрочная; при этом до конца не ясно, какую из них следует считать выражением последней авторской воли: работа над текстом была прервана смертью Аронзона [см.: Кукуй, 2007: 386].

сонетов»¹⁹⁰. И зеркальное, с переменной местами, повторение двустиший одной строфы в другой¹⁹¹, и появление произведений-близнецов, не отличающихся и буквой, свидетельствуют о том, что семантическое тождество явлений, скрытое за внешними различиями, превращается в тождество абсолютное. Если «единство и великолепие мира» начинает мыслиться как самоочевидное и перестает нуждаться в художественном обосновании, каковым и была кумуляция с присущим ей объединяющим потенциалом, то потеснившая ее тавтология становится наиболее органичной для них формой выражения. Утверждение «тавтологической» поэтики — через трансформацию и частичное изживание рядоположения — яркое новаторство автора, определившее его художественную индивидуальность.

По частоте использования кумулятивных цепей лирика И. Бродского не уступает творчеству Аронзон, однако семантическая нагрузка, которая на них ложится, видится качественно иной. Общим местом в научно-критической литературе стало представление об утрате целостности жизни как философской доминанте стихотворений Бродского [Павлов, 1998: 22–23; Куллэ, 2001: 289–290; Шайтанов, 2007: 450–451]. Унаследованное от английских поэтов-метафизиков (прежде всего Д. Донна¹⁹²) и ставшее предпосылкой творчества, подобное мироощущение проявилось как попытка противостоять «раздробленности мироздания посредством <...> текста» [Куллэ, 2001: 290], как торжество человеческого ума, «ищущего и обнаруживающего необходимые <...> связи» [Шайтанов, 2007: 451]. Если реальность предстает как «совокупность разнородных и рассыпающихся мелочей, которую трудно, но необходимо освоить» [Павлов, 1998: 22], то

¹⁹⁰ По точному замечанию П. Казарновского, дословное удвоение текста в «Двух одинаковых сонетах» свидетельствует о «райском переизбытке “сонетности” в запредельном мире» [Казарновский, 2008: 73].

¹⁹¹ См.: «Как хорошо в покинутых местах! / Покинутых людьми, но не богами. / И дождь идет, и мокнет красота / лесных деревьев, поднятых холмами. // И дождь идет, и мокнет красота / лесных деревьев, поднятых холмами, — / как хорошо в покинутых местах, / покинутых людьми, но не богами!» [Аронзон, 2006 (1): 218].

¹⁹² Проблеме «Иосиф Бродский и Джон Донн» посвящен целый ряд исследовательских работ [Иванов, 1997; Шайтанов, 2007: 435–480; Нестеров, 2000; Колобаева, 2015].

миссией автора становится «штопка непрерывно рвущейся ткани бытия» — залог и предел его «поэтического бессмертия» [Лейдерман, Липовецкий, 2010 (2): 662]. Слова, сказанные Бродским о Горации: «...лучшим — если не единственным — способом понять мир» является «перечисление его содержимого» [Бродский, 2000–2001 (6): 376] — справедливы и по отношению к нему самому¹⁹³, а кумуляция служит выражением как дискретности бытия, так и стремления к ее преодолению¹⁹⁴.

Данная особенность ярко проявилась уже в раннем стихотворении «Пилигримы», сталкивающим в одном ряду не просто разнородные (порядок именования обусловлен движением от конкретного к абстрактному), но контекстуально противоположные понятия: «Мимо ристалищ, капищ, / мимо храмов и баров, / мимо шикарных кладбищ, / мимо больших базаров, / мира и горя мимо, / мимо Мекки и Рима, / синим солнцем палимы, / идут по земле пилигримы» [Бродский, 2000–2001 (1): 21]. В процитированных стихах названные понятия образуют антитетические двойчатки: капища и храмы противопоставлены ристалищам и барам как сакральное профанному; базары и кладбища соотнесены как места наивысшей жизненной активности и упокоения; горе и мир — как два ценностных полюса, определяющих существование человека; Рим и Мекка — как метонимические субституты христианства и ислама. Однако нарочитая антитетичность явлений оказывается редуцирована их общим признаком, актуализированным в кумулятивной цепи: перечисленные реалии «уравновешены» тем, что

¹⁹³ См., например, одно из писем И. Бродского Я. Гордину, в котором высказываются сходные идеи: «Самое главное в стихах — это композиция. Не сюжет, а композиция. Это разное. <...> Надо строить композицию. Скажем, вот пример: стихи о дереве. Начинаешь описывать все, что видишь, от самой земли, поднимаясь в описании к вершине дерева. <...> Нужно привыкнуть картину видеть в целом... Частностей без целого не существует» [цит. по: Гордин, 2000: 137].

¹⁹⁴ В работе И. В. Романовой перечислительные конструкции у Бродского рассматриваются как реализация амплификации — одной из фигур добавления, суть которой заключается «в использовании однородных элементов речи, при котором значение придается не точности словоупотребления, а разнообразию выражения» [Романова, 2016: 292]. Исторически обусловленная семантика кумулятивных цепей при таком подходе не учитывается.

пилигримы шествуют мимо них (и даже географические центры мировых религий не становятся конечным пунктом маршрута). «Притяжение» противоположностей опирается и на виртуозную работу автора с грамматическими фигурами: анафора в сочетании с синтаксическим параллелизмом («мимо» плюс существительные в родительном падеже), хиазм (в пятом стихе предлог занимает пост-, а в шестом препозицию относительно знаменательных лексем), многочисленные гомеотелевты (тождество аффиксов соседних слов бросается в глаза) способствуют формированию системы, которая, вопреки разноплановости ее элементов, может восприниматься как единое целое.

Характеристики этого целого устойчивы и образуют понятийный ряд, состоящий опять же из контекстуальных антонимов: «...мир останется прежним, / да, останется прежним, / ослепительно снежным / и сомнительно нежным, / мир останется лживым, / мир останется вечным, / может быть постижимым, / но все-таки бесконечным»¹⁹⁵ [Бродский, 2000–2001 (1): 21]. Среди противопоставленных друг другу позитивных и негативных качеств композиционно маркированными являются «бесконечность» (в силу своего положения в абсолютном конце цепи) и «вечность» (как образующая с ней рифменную пару). Именно они становятся смысловой доминантой ряда и «окрашивают» собой другие понятия, которые, с одной стороны, «заражаются» их семантикой, с другой — явно теряют в значимости на фоне столь тотальных категорий. Таким образом, условием гармонизации бытия, преодоления его раздробленности оказывается отречение пилигримов от жизни (они проходят мимо всего, что может быть дорого человеку) и принятие мира в его трагической противоречивости — с полным осознанием незыблемости подобного положения дел. Иллюзия и дорога — единственное, что остается персонажам; задачей лирического субъекта оказывается

¹⁹⁵ Отметим антитезу и в описании пилигримов: в строках «...глаза их полны заката, / сердца их полны рассвета» [Бродский, 2000–2001 (1): 21] противопоставлены не только состояния природы, но и органы человеческого тела — как причастные внешней (глаза) и внутренней (сердца) сферам жизни.

благодарное воспевание действительности (в финале упомянуты поэты, призванные ее «одобрить» [Бродский, 2000–2001 (1): 21]), а целью автора — «упорядочение» высказывания (в качестве аналога вселенной) сугубо языковыми средствами (отсюда и интенсивное использование фигур связности в стихотворении).

В «Пилигримах», как под увеличительным стеклом, просматриваются многие ключевые мотивы поэзии Бродского: резиньяция и отчуждение как единственно доступный способ существования [Лейдерман, Липовецкий, 2010 (2): 649; Лосев, 2011: 282; Ранчин, 2016: 117]; чувство благодарности мирозданию, несмотря на его несовершенство [Полухина, 2009: 160; Колобаева, 2015: 275]; перемещение в пространстве и неостановимый ход времени [Куллэ, 2001: 296–297; Лейдерман, Липовецкий, 2010 (2): 650–659; Лосев, 2010: 482–484]. Все они так или иначе реализованы с помощью кумуляции, однако в репрезентации двух последних видится ее главное предназначение. В «Большой элегии Джону Донну» поэтическое освоение пространства начинается с персонального предметного мира героя и далее, как неоднократно отмечалось исследователями [Павлов, 1998: 22; Снегирев, 2011: 235], ведется в направлении космоса и божественной иерархии. При этом и многообразная домашняя утварь, и детали пейзажа, расширяющегося концентрическими кругами, и небесное воинство, включая самого Господа, объединены сном, воспринимающимся как репетиция *requiem aeternam* (недаром и душа Донна отделена от носителя) [Бродский, 2000–2001 (1): 231–235]. В другом «большом» стихотворении, «Пришла зима, и все, кто мог лететь...», последовательно названо то, что будет погребено под снегом и тем самым вычеркнуто из жизни (длинный перечислительный ряд резюмируется словами: «...весь мир исчез, и лишь метель стучит, / как поздний гость, в окно и в дверь буфета» [Бродский, 2000–2001 (2): 107]). Наконец, в «Пятой годовщине...» приметы покинутой поэтом родины, «каталог» которых, «нанизанный» на «навязчивую» тройную рифму, представляет собой произведение, имеют в общем знаменателе почти иррациональное

неблагополучие: «От дождевой струи там плохо спичке серной. / Там говорят “свои” в дверях с усмешкой скверной. / У рыбьей чешуи в воде там цвет консервный» [Бродский, 2000–2001 (3): 148].

Все упомянутые стихотворения сходны не только общей для поэзии Бродского установкой на всеохватность (как раз и призванной преодолеть «разорванность» бытия), но и взглядом на мир «с точки зрения смерти» [Лейдерман, Липовецкий, 2010 (2): 646]: реалии, попадающие в поле зрения субъекта, или несут на себе отпечаток ее близости, или уже вытеснены в небытие. Подобная стратегия свойственна и художественному осмыслению времени (в аспекте его событийной развертки): «Еврейское кладбище около Ленинграда» строится как перебор разномасштабных, разведенных на хронологической оси ситуаций (уплата налогов, чтение священных книг, похороны и т. д. по значимости не ранжированы [Бродский, 2000–2001 (1): 20]); в «Леиклос» же инфинитивы, ставшие структурной основой текста, и вовсе призваны исчерпать жизненный путь человека (родиться, глазеть, стыдиться, толкать, вздыхать, дожидаться, пасть — вот их неполный, но представительный сводный перечень [Бродский, 2000–2001 (2): 418–419]). И в том, и в другом случае прекращение существования осознается как одна из основных сем, определяющих смысл кумуляции и стоящей за ней событийной панорамы, — и в этом свете не удивительно, что объектом рефлексии у Бродского могут становиться происшествия, вообще не случившиеся, лишённые бытийности (как в стихотворении «Открытие из Лиссабона»). Если «время создано смертью» [Бродский, 2000–2001 (2): 311], то оно неизбежно осознается как враждебная сила — причем не только по отношению к внешнему миру, но и по отношению к человеку.

Так, в кумулятивных цепях, репрезентирующих движение жизни, подчеркивается болевой опыт субъекта: земное существование трактуется как сумма страданий и потерь («С высоты ледника я озирал полмира, / трижды тонул, дважды бывал распорот. / Бросил страну, что меня вскормила. / Из забывших меня можно составить город» [Бродский, 2000–

2001 (3): 191]), а приближающаяся старость внушает страх физического исчезновения («Старение! Здравствуй, мое старение! / Крови медленное струение. / Некогда стройное ног строение / мучает зрение. Я заранее / область своих ощущений пятую, / обувь скидая, спасаю ватую. / Всякий, кто мимо идет с лопатой, / ныне объект внимания» [Бродский, 2000–2001 (3): 16]). Следствием такого мироотношения становятся излюбленные у Бродского мотивы, связанные с «редукцией человека в вещь» [Полухина, 2009: 37], которой «чувство ужаса <...> не свойственно» [Бродский, 2000–2001 (3): 18], и существованием «мира без меня» [Жолковский, 2009: 173], обрисованным едва ли не идиллически. Поэтому в одном ряду с элементами внешней предметности легко могут оказываться «образы расчлененного тела»¹⁹⁶ [Полухина, 2009: 62], овеществляющие субъекта (например, в цикле «Колыбельная Трескового мыса»), а открывающееся взгляду пространство описывается в подробностях лишь для того, чтобы напомнить собеседнику о «человеке, который убыл» [Бродский, 2000–2001 (3): 113]: «Жизнь без нас, дорогая, мыслима — для чего и / существуют пейзажи, бар, холмы, кучевое / облако в чистом небе над полем того сраженья, / где статуи стынут, праздную победу телосложенья» [Бродский, 2000–2001 (4): 55]. Единственным, что можно противопоставить смерти, является память, поэтому кумуляция используется в стихах как важное мнемоническое средство, способное если не предотвратить, то хотя бы отсрочить беспмятство.

Известно, что в рамках «семантической поэтики», которой наследует Бродский [Лейдерман, Липовецкий, 2010 (2): 642; Пахарева, 2004: 21], память осмысляется как «глубоко нравственное начало, противостоящее <...> забвению и хаосу» в качестве «основы творчества, веры и верности» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян, 2006: 184]. Ахматовская декларация,

¹⁹⁶ По наблюдению В. П. Полухиной, подобные образы в поэзии Бродского указывают на «подчинение “я” неиндивидуализированному человеку» и создаются «беспрецедентным количеством синекдох, которые составляют до 23 процентов всех тропов, выражающих авторское “я”: “тело в плаще”; “Тело, застыв, продлевает стул. // Выглядит как кентавр...”; “Да и глаз, который глядит окрест, // скашивает, что твой серп, поля”» [Полухина, 2009: 35].

сформулированная в одном из поздних стихотворений («Я помню все в одно и то же время, / Вселенную перед собой, как бремя / Нетрудное в протянутой руке, / Как дальний свет на дальнем маяке, / Несу, а в недрах тайно зреет семя / Грядущего...») [Ахматова, 1999 (2): 67]) принята Бродским с поправкой на несовершенство и избирательность памяти, которая, однако, сохраняет за собой статус главной ценности («...вероятно, тело / сопротивляется, когда истлело, / воспоминаниям. Как жертва власти, / греху отказывающей в лучшей части / существования, тем паче — в праве / на будущее» [Бродский, 2000–2001 (4):160]). Однако если у Ахматовой память, как правило, не нуждается в дополнительном стимулировании, то у младшего поэта мнемонический акт требует не только усилия субъекта, но и наличия внешнего «раздражителя», материализованной «точки входа» в воспоминание. Отсюда устойчивая в поэзии Бродского мотивная связка *память — фотография*, причем тексты обычно строятся как монтаж изображений-кадров, подчиненный кумулятивной логике.

Характерный пример — стихотворение с программным заглавием «Псковский реестр», представляющее собой перебор обстоятельств и впечатлений совместной с возлюбленной поездки в Псков. Единый перечень образуют здесь особенности ландшафта и культурного облика города (архитектурное богатство на фоне «бедной красоты» природы); экспонаты местного музея и перипетии взаимоотношений героев (от «уколов на бегу» до «плена объятий», фоном для которых выступает «“Мытье” Шагала»); гастрономическое изобилие ресторанов и катание по льду реки Великой (первое обернулось для протагониста долгами, второе — температурой) [Бродский, 2000–2001: (2): 53–54]. Показательно, что «реестр», предназначенный «для М. Б.», то и дело прерывается обещанием субъекта прекратить перечисление, как если бы он боялся утомить им возлюбленную; однако стиховой поток окончательно останавливается лишь в двенадцатой строфе, поэтому героиня, дошедшая до финала перечня, вынуждена припомнить все моменты прежнего счастья. А поскольку «любой предмет»

трактуются Бродским как «свидетель жизни» и обладает ответами на вопросы «когда?», «куда?» и «откуда?», то вся совокупность пережитого и описанного в стихотворении должна помочь адресату преодолеть сомнения и вновь «вернуться к чувствам» [Бродский, 2000–2001 (2): 54–55].

В необходимости инспирировать работу памяти и — благодаря ей — «воскресить» угасшую любовь как раз и видится смысл кумуляции и поэтического высказывания в целом. Однако не менее существенно, что воспоминания не просто кодируются у Бродского вербально, но и подразумевают визуальную фиксацию: в пятой строфе упоминается принадлежащий герою фотоаппарат «ФЭД», а сумма элементов кумулятивного ряда, по тонкому наблюдению И. В. Романовой, равняется тридцати шести, что соответствует числу кадров на стандартной фото пленке [Романова, 2016: 294]. Иными словами, отбор, порядок следования и общее количество «эпизодов» в тексте мотивированы спецификой фотоискусства, поэтому стихотворение может рассматриваться как своеобразный «альбом», не только преследующий утилитарную задачу, но и способный радовать «собой / хотя бы зреньем» [Бродский, 2000–2001 (2): 55]. Подобно тому, как кумулятивные цепи способствуют процессу памяти, объективируя события прошлого, сама кумуляция, понимаемая в качестве средства познания и структурирования реальности, выступает у Бродского в тандеме с другими приемами, имеющими сходную семантику, — барочной метафорой «кончетти»¹⁹⁷ [Шайтанов, 2007: 449–450] и «неаналитическим» сравнением [Бройтман, 2008: 400–401; Некрасова, 1982: 117; Полухина, 2009: 213–239], сопрягающим разнородные явления и идущим вразрез с представлениями А. Н. Веселовского о тропе как «прозаическом акте сознания, расчленившего природу» [Веселовский, 2008: 189]. Будучи, однако, самым частотным среди них типом образности, она выступает композиционной основой

¹⁹⁷ Термином «кончетти» принято называть тип метафоры, распространенный в поэзии европейского барокко и предполагающий, что сходство усматривается «не в том, что являет естественное подобие, но в необычном, странном» [Шайтанов, 2007: 449].

стихотворений (в том числе «больших») — и именно ей во многом обусловлено читательское восприятие поэзии Бродского.

Совершенно иную семантику кумуляция развивает у концептуалиста Льва Рубинштейна и близкого концептуализму Егора Летова: упорядочение мира в их поэтических системах требует обязательного устранения субъекта, а поиск ценностных альтернатив смерти (в отличие от лирики Бродского) далеко не всегда успешен. Осознаваемое как «азбука» стереотипов и идеологических формул [Эпштейн, 2016: 142], названное литературное течение обращается к техникам фрагментации и коллажирования, выстраивая «систему канализаций», отводящих «культурный мусор и хлам» в специальные «тексты-отстойники» [Эпштейн, 2016: 147]. Кумулятивная основа этой системы не вызывает сомнений — и если Рубинштейн демонстрирует «неутомимость нашей речевой практики, бредущей <...> от банальности к банальности» [Эпштейн, 2016: 146], то Летов, опубликовавший в журнале «Контркультура» манифест под названием «Концептуализм внутри» [Уо, Летов, 1989], сосредоточен на манипулировании «осколками советского мифа», не исключая, однако, серьезного отношения к предмету высказывания¹⁹⁸ [Жогов, 2001: 198]. Как бы то ни было, оба автора регулярно имеют дело с «готовым», существующим до творческого акта материалом — и именно восприятие его как «чужого» (в большинстве «каталогов» Рубинштейна и некоторых песнях Летова) определяет семантику кумуляции в их творчестве.

Глубоко архаическая природа созданного в середине 1970-х годов жанра «картотеки» уже освещалась в литературе. По мнению М. Безродного, «двухтысячелетняя книга-кодекс» отвергается Л. Рубинштейном ради ее «первообраза — стопки табличек» [Безродный, 1996: 120]; М. Липовецким

¹⁹⁸ По точному наблюдению С. С. Жогова, «заимствование, переосмысление и использование в своих эстетических целях различных клише, языковых штампов, расхожих цитат — по-видимому, основной прием Летова-поэта не только в “Коммунизме” <совместном с К. Рябиновым студийном проекте. — А. Б.>, но и в собственных текстах ГО <группы “Гражданская оборона”. — А. Б.>» [Жогов, 2001: 199].

отмечен «ритуалистический синкретизм» подобной стратегии, идеальным (но не единственно возможным) воплощением которой следует считать авторское чтение-перформанс [Липовецкий, 2008: 329]. Взаимодействие в рубинштейновских произведениях слова, визуального объекта и театрализованного действия могло бы лечь в основу самостоятельного литературоведческого сюжета (его направление задано самим автором, в восприятии которого перебор карточек выступает предметной метафорой «чтения как игры, зрелища и труда» [Рубинштейн, 2012: 5–6]), однако в свете нашей темы интерес представляет семантическая соотнесенность элементов «картотеки», где игнорирование причинно-следственных связей мира компенсируется его «исчерпывающей инвентарной описью» [Зорин, 1989: 91]. «Резкое чередование фрагментов... разных языков» [Айзенберг, 1997: 145], «порядок перечисления, суммирования» [Эпштейн, 2016: 145], «простая соположенность», исключая иерархию [Пригов, *Как вернуться в литературу...*], «механическая система сопряжения смыслов» [Кузнецова, 2003] — вот далеко не полный перечень исследовательских формул, описывающих структуру и прагматику «каталога».

Когда «любая строчка изолирована на отдельном носителе и потому ничего... “не знает”, “не помнит” о других таких же строчках», «точкой сборки» произведения как целого становится читатель, вынужденный совершать «трудоемкую работу по восстановлению / созданию единства между показательно разделенными частями текста» [Конаков, 2013; см. также: Бавильский, 1998]. В свете сказанного продуктивной представляется мысль Б. Гройса, согласно которому «усилие чтения» оказывается главным принципом построения «стихов на карточках» — и именно в ходе этого процесса возникает независимая, полностью производная от языка реальность [Гройс, *Московский романтический концептуализм*; см. также: Бавильский, 1998]. Если «каталоги» Рубинштейна не отсылают ни к какой внеязыковой действительности, то единственным означаемым кумулятивного ряда остается текст, закономерно выдвигающий на передний

план автометаописательное начало. В соответствии с постмодернистской логикой мир предстает как «совокупность-текстов-о-мире» [Липовецкий, 2008: 329], а их разнородность, но и равноправность относительно друг друга находят отражение в авторской метапоэтической программе: «Каждая карточка понимается мною как универсальная единица ритма, выравнивающая любой речевой жест, будь то стихотворная строка, фрагмент уличного разговора, наукообразный афоризм, сценическая ремарка, междометие или же молчание — чистая карточка» [Рубинштейн, 2012: 5]. Реализация этой программы начинается уже в ранних рубинштейновских «каталогах» и проводится в жизнь вплоть до последних на сегодняшний день образцов жанра.

О сугубо литературном статусе кумулятивных цепей¹⁹⁹ свидетельствуют многочисленные у автора интер- и метатекстуальные заглавия. Назначение первых состоит в указании ключевого, обычно «хрестоматийного», произведения-источника, «поверх» которого пишется «карточка», — будь то «Пророк» Пушкина в «Шестикрылом Серафиме», “Ständchen” Шуберта — Рельштаба в «Маленькой ночной серенаде» или пастернаковский перевод Шекспира в «Сонете–66». Вторые призваны сигнализировать, с одной стороны, о сокращении дистанции между жизнью и текстом (эту функцию выполняют такие заглавия, как «Вопросы литературы» и «Регулярное письмо»), с другой — об авторской жанровой рефлексии, выявляющей связь «каталога» с традиционными лирическими жанрами (например, в «Четырех сонетах» или «Элегии»), но чаще обращенной к его собственной уникальной природе («Алфавитный указатель поэзии», «Тридцать пять новых листов», «Последовательность изложения семидесяти трех пунктов» и т. д.). Выступая в качестве метапоэтических маркеров,

¹⁹⁹ Сходным образом размышляет и Л. Рубинштейн, комментируя «принципиальную квазицитатность» собственного письма: «...героями каждого моего текста являются некие другие тексты. Можно назвать их “протекстами”. Эти протексты (как и герои) рождаются, живут, вступают в сложные игры друг с другом, создают драматическую интригу, умирают, снова рождаются и т. д.» [Рубинштейн, 2012: 6].

названные особенности предопределяют и круг мотивов, с которыми сочетается кумуляция, обнаруживающая, как это часто бывает у Рубинштейна, характерный для позднейших этапов ее развития нарративный потенциал.

Так, в «Шестикрылом Серафиме» параллельно разворачиваются сюжеты, связанные с творческой инициацией и рождением поэзии из речевых «отходов» повседневности. Подавляющая часть открывающих произведение карточек, читаемых на фоне пушкинского шедевра, семантизируется в соответствии с его проблематикой — в результате чего возникает альтернативная «канонической» версия смерти и последующего воскресения человека в качестве поэта [Липовецкий, 2008: 338]. «1. И ангелы бывают разные. <...> 10. В Москве. 11. Вот это встреча! 12. Перстами легкими как сон... <...> 14. Да и вы не Пушкин. <...> 18. Отец. <...> 20. Сенька-Самурай. <...> 25. На кладбище» [Рубинштейн, 2015: 293–295] — вот лишь наиболее выразительные строки, демонстрирующие принципы работы Рубинштейна с текстом-«оригиналом». Изменения претерпевают как «обстоятельства места» («пустыня мрачная» [Пушкин, 1985–1987 (1): 385] подменяется прозаической «Москвой»), так и статус участников действия: Серафим, подвергающий протагониста изуверской пытке, превращается в Сеньку-Самурая²⁰⁰ (сохранившего, однако, важнейший из ангельских атрибутов — меч, рассекающий грудь будущего поэта), а ономастически тождественный автору герой «не дотягивает» до предшественника, с которым ассоциируется лирический субъект «Пророка». Но ни снижающая «перелицовка», ни перевод высказывания в регистр бытовой речи не делают произведение пародийным: если упоминанием «отца» удостоверяется божественная природа поэзии, то «кладбище», корреспондирующее с пушкинским «Как труп в пустыне я лежал...» [Пушкин, 1985–1987 (1): 385] позволяет сделать вывод о крайне болезненном характере «преображения».

²⁰⁰ «Превращение» мотивировано и фонетически — отчетливой паронимической близостью имен собственных.

Непоправимость случившегося подчеркивается мотивом переправы, укорененным в мифологии (отсюда фигура лодочника, современного «двойника» античного Харона): остаться прежним после свидания с высшими силами нельзя, поэтому и анонимный призыв «Левушка, иди к нам!» [Рубинштейн, 2015: 298] не предполагает ответа. Как и у Пушкина, рубинштейновский поэт вынужден отринуть все человеческое — но платой за прозорливость (а это уже лермонтовский поворот темы²⁰¹) становятся тревога и одиночество: «36. Не уходи — мне страшно. <...> 46. Что с нами со всеми будет? <...> 48. Vox clamantis in deserto. <...> 53. Разлука ты, разлука. <...> 72. Нас счастье ищет, а найти не может» [Рубинштейн, 2015: 296–300].

Впрочем, целый ряд карточек в сюжет инициации не вписывается и предстает набором разнородных, почти не стыкующихся фрагментов. «Карусель языковых... спектаклей» [Липовецкий, 2008: 330] объединяет самый «пестрый» материал — от квазицитатных реплик и обрывков житейского разговора до автометаописательных вставок: «38. И утро не принесло облегчения. <...> 68. Нет, вы уж теперь, пожалуйста, помолчите. <...> 84. Поэзия — она, брат повсюду. <...> 90. Как будто ветер с четырех сторон. <...> 96. — Катитесь вы все с вашими утешениями знаете куда! — вспыхнула Надя, и было видно, что вся горечь и боль, все страшное напряжение последних дней...» и т. д. [Рубинштейн, 2015: 296–302]. В контрапункте с пушкинским интертекстом они подготавливают появление последнего фрагмента — стихотворения, написанного белым пятистопным ямбом и воспринимаемого как центон, сводящий вместе уже знакомые мотивы. Нетрудно заметить, что «внезапная боль», ощущаемая протагонистом, отсылает к девяносто шестой карточке; тишина, нарушаемая

²⁰¹ Напомним первые строфы одноименного пушкинскому стихотворения М. Ю. Лермонтова: «С тех пор как вечный судия / Мне дал всеведение пророка, / В очах людей читаю я / Страницы злобы и порока. // Провозглашать я стал любви / И правды чистые ученья: / В меня все ближние мои / Бросали бешено каменья. // Посыпал пеплом я главу, / Из городов бежал я нищий, / И вот в пустыне я живу, / Как птицы, даром божьей пищи» [Лермонтов, 1988: 224]. Не исключена также и отсылка к «Пророку» Н. А. Некрасова, где отказ от «мирского» является необходимым условием творчества.

стуком дождя и «перебранкой» на переправе, — к шестьдесят восьмой; погодный режим, вызвавший требование лодочника «накинуть», — к девяностой; наконец, время суток, ознаменованное пробуждением героя к новой жизни («Но сияло солнце, / Когда он вновь открыл глаза и понял, / Что вновь родился...») — к тридцать восьмой [Рубинштейн, 2015: 305]. При этом анализируемый текст интерпретируется и как «обобщение сюжета всей композиции» [Липовецкий, 2008: 337], и как результат творческого акта — первое произведение, созданное поэтом-пророком на основе собственного болевого опыта, хотя и опосредованного литературой. Фраза же о «повсеместности» поэзии трактуется как вариация ахматовского «Когда б вы знали, и какого сора...» [Ахматова, 1999 (1): 277] — с той разницей, что поэтическое у нее неотделимо от эмпирического, а у Рубинштейна существует лишь в границах языка.

Отсюда постоянная в произведениях автора тематизация письма и чтения: если «каталог» открывается словами «И вот я пишу...» [Рубинштейн, 2015: 515], а продолжается — «И вот мы читаем» [Рубинштейн, 2015: 527], то любое сомнение или незнание приобретает статус «вопроса литературы»: «15. Хорошо ли поступают дети? <...> 79. А что там такое простиралось до самого горизонта? Уже ведь небось и не вспомнить... <...> 96. А это о чем: “Однажды на сыром ветру, когда ни сесть, ни встать, с кровавой кашею во рту пойду тебя искать...”?» [Рубинштейн, 2015: 516–526]. Будучи эквивалентной тексту (уже отмечалось, что «образ мира» у Рубинштейна формируется «синхронно с актом его вербализации» [Шуников, 2015: 51]), реальность непременно «вписывается» в ту или иную жанровую «рамку» — «...всюду, где есть высказывание, есть жанр» [Козлов, 2008: 138; см. также: Бахтин, 1997–2012 (5): 159–160; Бройтман, 2004а: 313]. Именно принадлежность конкретной жанровой традиции способна определять семантику как отдельно взятого элемента, так и кумулятивного ряда в целом. Например, «картотека» под названием «Элегия» действительно восходит к перформативу жалобы, имея в качестве архитектурной основы

«ценностное напряжение» между временами [Тюпа, 2012: 112, 123]: «2. Иногда кажется: “Ну никогда этому конца не будет!”, и конца этому действительно не видно. <...> 5. Иногда уместно заметить, что к настоящему времени все уже сложилось настолько, что кое-какая картина, можно сказать, вырисовывается. <...> 17. Иногда представишь себе, что было бы, если бы все было по-другому, и решишь про себя: “Да ну, что там говорить!” — и только рукой махнешь» [Рубинштейн, 2015: 203–205]. Однако наиболее частотными являются произведения, монтирующие фрагменты разной художественной природы, осмысляемые, по М. М. Бахтину, в качестве «первичных» речевых жанров относительно ассимилирующего их — и куда более сложного — жанра «стихов на карточках»²⁰² [Бахтин, 1997–2012 (5): 161]. К выявлению познавательных возможностей и эстетических ресурсов последнего обращены многие тексты, в которых каталог оказывается главной темой «каталога».

«Можно беседовать о чем угодно и сколь угодно долго, проявляя интерес лишь к самой фактуре речи...» [Рубинштейн, 2015: 148] — такова одна из наиболее ранних формул, утверждающих приоритет «артикуляции» над семантикой, а языка над действительностью. Когда кумулятивный ряд складывается из псевдофилософских, откровенно тривиальных или вовсе абсурдных суждений, имеющих не реальную, но потенциальную модальность, предметом интереса может быть только процесс говорения, чреватый неожиданными «комедийными новшествами»: «4. Можно заняться посредничеством между ведущим и ведомым и не знать, какой результат следует считать положительным; <...> 19. Можно преподать урок великого терпения, да так, что никто и не почувствует; <...> 90. Можно лишь слабые

²⁰² О том же говорит автор в уже не раз процитированном предисловии к книге «Регулярное письмо»: «Подчиняясь “памяти жанра”, любой фрагмент текста или текст целиком в читательском восприятии ассоциируется с традиционными жанрами. Текст, таким образом, читается то как бытовой роман, то как драматическая пьеса, то как лирическое стихотворение и т. д., то есть скользит по границам жанров и, как зеркальце, на короткое мгновение отражает каждый из них, ни с одним не отождествляясь» [Рубинштейн, 2012: 5].

мерцания понятийных контуров принять за рецидив самого разнузданного лиризма прошедших времен...» [Рубинштейн, 2015: 143–155]. При этом кумулятивная цепь, открытая новым звеньям (число которых в пределе может умножаться до бесконечности), осознается как идеальная форма, утверждающая самоценность непрерывной речевой деятельности, поэтому в центре внимания у Рубинштейна оказывается само «движение» «каталога», а также его временные параметры.

Замечено, что нумерация высказываний, составляющих «картотеку», важна «не меньше слов» и, будучи включенной в ее «семантический состав», служит едва ли не единственным доступным автору средством «укрощения хаоса» [Бавильский, 1998]. Действительно, стремление «и в шуме найти ритм и порядок» [Рубинштейн, 2015: 376] реализуется в жесткой, заранее заданной последовательности элементов, причем первостепенной оказывается именно идея их упорядочения, в то время как материал, с которым работает поэт, зачастую факультативен. Неслучайно в таких произведениях, как «Очередная программа» или «Тридцать пять новых листов» карточки лишены «объективного» содержания²⁰³ и строятся как комментарий к неизвестной читателю ситуации или примечание к отсутствующему тексту: «1. Номер первый, говорящий сам за себя; 2. Номер второй, намечающий основные понятия...» [Рубинштейн, 2015: 95]; «Лист 1* / * Здесь, разумеется, ничего быть не должно 2. Лист 2* / * Здесь не должно быть ничего определенного» [Рубинштейн, 2015: 179]. По мнению Т. В. Казариной, «преобладание в поэзии Рубинштейна индексальных знаков, функция которых — указание на предмет <...> без называния предмета» есть не что иное, как «семиотический конфуз» [Казарина, 2004: 401], оправданием которого служит лишь «напоминание об Авторе» [Рубинштейн, 2015: 185], ведущем нравную борьбу с энтропией. Его самоустранение, совпадающее с финалом

²⁰³ Согласно М. Н. Липовецкому, «в этих текстах Рубинштейн строит достаточно гибкую систему коммуникации между автором и читателями / слушателями — но эта модель сугубо абстрактная: перед нами чистая работа дискурса, за пределы которого невозможно выйти» [Липовецкий, 2008: 342].

«картотеки» («69. Номер шестьдесят девятый, в котором Автор не принимает никакого участия; <...> 79. Номер семьдесят девятый, предположительно последний...») [Рубинштейн, 2015: 106–107]), ассоциируется с поражением и смертью, а кумуляция принимает вид нисходящего ряда.

Символическое отождествление жизни с перебором карточек — еще один сквозной мотив, лежащий в основе таких произведений, как «Все дальше и дальше», «“Я здесь”» и «Чистая лирика». Когда повторяющиеся фразы вроде «...пойдем», «...пора уходить», «...куда ж теперь пойдешь?» и т. д. сменяются констатацией отсутствия человека, который «только что вышел» (а «аккомпанементом» для большинства «мизансцен» служат «рыдания» или взволнованные голоса) [Рубинштейн, 2015: 277–290], исчезновение и утрата мыслятся единственно возможным сюжетным итогом. Согласно Рубинштейну, существование личности ограничено лишь рамками текста²⁰⁴ — но с неизбежностью завершается тогда, когда в употребление идет последняя карточка: «96. Уходим врозь, не забывай меня...» [Рубинштейн, 2015: 566]. Их перелистывание — «1. Раз 2. Два 3. Три 4. Четыре...» [Рубинштейн, 2015: 477] — соотносимо с отсчетом персонального времени, и чем бы ни была наполнена жизнь (тоской, радостью, ощущением свободы, любовью), его иссякание столь же болезненно, сколь и неостановимо. «Коллекция» поэтических штампов «под занавес» начинает звучать исключительно трагически, но подлинным реквиемом оказывается не парафраз пастернаковского «Ветра» («89. (качались надо мною сосны суля прохладу и покой)»), а предназначенные для произнесения «вслух» (и перебиваемые вопросами, на которые некому ответить) финальные номера «картотеки»: «99. Девяносто девять 100. Как там дальше? 101. Сто один 102. Как? 103. Сто три 104. Ну как? 105. Сто пять» [Рубинштейн, 2015: 487–488]. Впрочем, если между «я» и текстом ставится знак равенства, смерть не может быть окончательной, и «воскресение» (хотя бы и в «чужом» сознании)

²⁰⁴ Неслучайно личное местоимение в заглавиях «картотек» «“Я здесь”» и «“Это я”» взято в смысловые кавычки [Липовецкий, 2008: 148].

предопределено возвращением к началу «каталога», уже самой возможностью его повторного чтения-перелистывания.

Широко используя концептуалистские приемы, представление старшего поэта о текстовой природе реальности Е. Летов²⁰⁵ не разделяет, а эмпирическая действительность неизменно окрашивается у него в подлинно трагедийные тона. В специальной литературе уже шла речь о том, что синтаксис поэта — преимущественно сочинительный: сложноподчиненные предложения в нем за редким исключением отсутствуют, а формальные средства связи сведены к минимуму [Темиршина, 2019а: 32]. Обусловленное мифическим мышлением, кумулятивное «нанизывание фраз» [Темиршина, 2019а: 36] способствует восприятию «разрозненных вещей» как «фрагментов единого мира»²⁰⁶ [Корчагин, 2018: 203] и формирует такую его модель, при которой крайности («позитивные и негативные, гигантские и мизерные, светлые и темные...») сливаются в неразрывное целое, оставаясь в то же время равными себе [Доманский, 2018: 157]. Упомянутые особенности поэтики Летова отрефлексированы и самим автором: творческий процесс осознается им как подключение к «случайному информационному потоку», когда составляющие произведение элементы — «осколки» бытовой речи, политические клише, идиомы, литературные или фольклорные цитаты — соединяются по принципу монтажа²⁰⁷ [Корчинский, 2018: 58]. Семантический ореол кумулятивности в творчестве поэта достаточно

²⁰⁵ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Кумуляция в образной структуре лирики Егора Летова: вербальный и музыкально-исполнительский аспекты» [Бокарев, 2022].

²⁰⁶ Кумулятивность языка Летова рассматривается К. М. Корчагиным как проявление тотальности — категории, центральной и в социальной философии Г. Лукача, и в автометаописаниях «исторического концептуализма» [Корчагин, 2018].

²⁰⁷ См., например, автокомментарий к песне «Все идет по плану», на который ссылается, анализируя летовскую поэтологию, А. В. Корчинский [Корчинский, 2018: 61–65]: «Ну как она сочинялась? От имени такого спившегося усталого человека, совершенно... опустившегося <...> Он включил телевизор, пьет, так сказать, и все, что он видит по телевизору... и, вообще, все, что у него в голове... взбредает... это идет такой поток сознания. Сначала я написал что-то двадцать с чем-то куплетов, когда ее сочинял. Я сидел <...> и описывал все, что по телевизору происходит. То есть я вошел в это состояние <...> И все это описывал, а после этого как бы вычленил определенную часть и записал так издательски» [Летов, *Интервью в Москве*].

устойчив и определяется как разрушительное воздействие реальности на человека, чьи созидательные усилия обречены на неуспех. Отказ от борьбы (не исключая, однако, единичных попыток противостояния и бунта) или добровольный уход из жизни — наиболее доступная ему реакция на агрессию мира²⁰⁸. Впрочем, в произведениях разных лет выявленный мотивный комплекс реализуется неодинаково, «прирастая» дополнительными значениями благодаря взаимодействию вербального и музыкально-исполнительского аспектов песни.

В ранних, преимущественно «книжных» (то есть предназначенных для чтения, а не прослушивания) стихах кумуляция удостоверяет единство человека и природы, мыслимое как естественное и потому не требующее объяснений. Вопреки справедливому представлению о Летове как «поэте атрибутивности» [Черняков, Цвигун, 2016б: 401], подобные тексты лишены не только определений, но и любых оценочных слов, сигнализирующих о присутствии говорящего. Однако уже отбор реалий, попадающих в поле зрения субъекта, свидетельствует, что мир увиден как неблагополучный — и в перечислительном ряду, описывающем зимние сумерки, внимание привлекает не пейзаж, а звучащее «под сурдинку» (и потому взятое в скобки) упоминание о боли и увечьях: «Наступает вечер — темнеет небо / Магазины скоро закроют на ночь / Прохожий ступает по снегу двумя ногами / (большинство прохожих ступает по снегу двумя ногами). / Снег падает сверху вниз»²⁰⁹ [Летов, 2016: 14]. Закономерно, что контакт с реальностью для человека и природы имеет одни и те же последствия: строки «И парад

²⁰⁸ См. также концептуальное суждение А. Н. Чернякова и Т. В. Цвигун: «В отношениях “Я — мир” позиция... субъекта у Летова может меняться, однако в целом Я выступает чаще как пассивное начало, которое испытывает вторжение мира в себя как нечто болезненное, раздражающее и в конечном итоге деструктивное» [Черняков, Цвигун, 2016б: 400; курсив авторов. — А. Б.].

²⁰⁹ Стихотворения Летова и далее цитируются по книге, максимально полно представляющей его поэтическое творчество [Летов, 2016]; тексты песен приводятся по фонограммам студийных альбомов. Ссылка на источник в последнем случае оформляется следующим образом: в квадратных скобках указывается музыкальный коллектив, через двоеточие курсивом — наименование альбома, по которому приводится песня, после запятой в кавычках — ее заглавие.

раненых красноармейцев с костылями и бинтами наперевес <...> И раздавленный танком сверчок, шевелящий оторванной ножкой» [Летов, 2016: 59] утверждают страдание в качестве эмоциональной доминанты, обеспечивающей укорененную в мифе связь «всего со всем»²¹⁰. Отсюда усиление сенсорной реактивности субъекта, буквально превращающегося в «комочек нервов», так что переживаемые им состояния воспринимаются как невыносимые: «Трамваи по городу / Головная усталость боль / Снег холод груз грязь <...> Улечься на землю пластом / Срастись с ней всецело» [Летов, 2016: 15]. Желание быть невидимым, подобно камням, устилающим дно океана, — «Чуть вынырнули и снова скрылись» [Летов, 2016: 46] — определяет ценностный строй анализируемых текстов (где избавление от мучений — один из главных приоритетов героя), а обозначенные мотивы разрабатываются Летовым на протяжении всего творчества.

Так, в произведениях второй половины 1980-х — начала 1990-х гг. семантика кумуляции обусловлена словесной конструкцией, вынесенной в заглавие песни и / или звучащей в припеве, — и как бы ни различались составляющие ряд элементы, «итожащий» их негативный «знаменатель» всегда один и тот же. «Скоро настанет совсем» [ГО: *Красный альбом*, «Скоро настанет совсем»], «нам пора кончать» [ГО: *Некрофилия*, «Пора кончать»], «энтропия растет» [ГО: *Армагеддон-попс*, «Энтропия»] и т. д. — вот перечень формул, характеризующих состояние мира и субъекта, который можно было бы с легкостью продолжить. Когда персональный опыт трактуется поэтом как «сырой картофель небытия», а всеобщая некоммуникабельность ощущается физически («волос в горле который год»), основными качествами героя становятся пассивность и податливость — «туалетной бумаги ком / привыкает к своей судьбе» [ГО: *Некрофилия*, «Пора

²¹⁰ Наиболее отчетливым выражением этой связи является следующее стихотворение: «Однажды иду вдоль реки / Слышу — ребенок истошно кричит / Смотрю — никого / Вдруг слышу — ребенок истошно кричит / Смотрю — вокруг никого. / Смотрю — это дерево на ветру скрипит / Это оказывается дерево так скрипит / Значит — это здесь» [Летов, 2016: 118].

кончать»]. Слова «нас нет»²¹¹ [ГО: *Здорово и вечно*, «Здорово и вечно»] и «привыкать» [*Сто лет одиночества*²¹², «Привыкать»], поставленные в сильных позициях текста, сигнализируют о моральной уничтоженности субъекта, нередко выраженной и более эксплицитно: «Я стал, как гада / Я весь болезен / Я весь искусан / Я бесполезен» [Летов, 2016: 79]. Любопытно, что в песенном варианте цитируемый текст отличается программной для Летова социальной заостренностью (местом действия выступает залитая кровью «страна советов» [ГО: *Оптимизм*, «Я бесполезен»]), а жизненный абсурд обусловлен не только экзистенциально, но и политически — произволом государства по отношению к человеку. В обоих случаях произведения выстраиваются кумулятивно: «удлинением» цепи, включающей иногда не один десяток звеньев, подчеркивается как гротескный характер происходящего, так и его исключительные исторические масштабы.

Характерный пример — прозаическая миниатюра, вошедшая, наряду с песенными текстами, в альбом «Хорошо!!», осмысляемый в качестве довольно частотного у автора случая прозиметрии [Орлицкий, 2018: 51]. Текст воспринимается как монтаж отталкивающих и нарочито контрастных образов, «скрепленных» анафорическим повтором предлогов и призванных эмоционально воздействовать на слушателя: «В общественном туалете потные холодные стены покрытые частично обвалившимся кафелем <...> На подоконнике молодая мамаша пеленает свое дитя сплошь покрытое коричневой сыпью <...> В углу левее унитазов на ржавой трубе висит очередной повешенный» [ГО: *Хорошо!!*, «Полный...»]. Сюжетно не мотивированная образность в духе экспрессионистских опытов

²¹¹ В ряде текстов мотив «несуществования» трактуется как иллюзорность жизни, получающая, правда, ироническую «подсветку»: «среди твоей нормальности живет такой как я / среди твоего спокойствия летает экстремист / среди твоей гармонии играют на гармонии / я простудился умер мне спокойно и смешно / я иллюзорен со всех сторон» [ГО: *Красный альбом*, «Я иллюзорен»].

²¹² Здесь и далее названный альбом цитируется по следующей фонограмме: Сто лет одиночества. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ksNGQdjSCM8&t=357s> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

Л. Андреева²¹³ (песня «Инструкции по выживанию» «Красный смех», «окликающая» одноименный рассказ, входила в репертуар «Гражданской обороны») поддерживается артикуляционным «нажимом»: каждая фраза произносится отдельно, а «нелицеприятные» эпитеты дополнительно интонируются. Эмоциональный стержень подобных текстов — отвращение к враждебному миру — предопределяет и позицию субъекта: будучи «чужеродным элементом» [ГО: *Красный альбом*, «Чужеродным элементом (частицей лжи)»], он устраняется из произведения, оставаясь, однако, в оппозиции к тем, на чьей «стороне... могилы» [ГО: *Хорошо!!*, «В стену головой»]. Концепция истории у Летова пессимистична и окрашена в эсхатологические тона: если «мертвый сезон» на планете бесконечен, то и человек, какими бы ни были его отношения с властью, обречен на поражение и гибель («как убивали так и будут убивать / как запрещали так и будут запрещать <...> как ломали и топтали так и будут впредь» [ГО: *Здорово и вечно*, «Мертвый сезон»]).

Именно поэтому в целом ряде песен исторический процесс представлен как перечень разномасштабных событий, каждое из которых — или напоминание о массовом терроре прошлого, или обещание «нового 37-го» [ГО: *Так закалялась сталь*, «Новый 37-й»] в будущем. Наибольший интерес представляют примеры, где событийные ряды перемежаются формулами, отсылающими к советским прецедентным текстам: попадая в чуждую им художественную среду, последние либо компрометируют себя, либо меняют свой смысл на противоположный. Когда «мизансцены», воплощающие ужас репрессий, резюмируется цитатой из Н. А. Островского («предательского дядю повели на расстрел / хорошенькую тетю потащили в подвал / в товарные вагоны загружали народ <...> так закалялась сталь» [ГО: *Так закалялась сталь*, «Так закалялась сталь»]), а картинки-«кадры», запечатлевающие «трудовые будни» страны, — цитатой из

²¹³ С другой стороны, произведение Летова тематически родственно таким концептуалистским шедеврам, как поэма Т. Кибирова «Сортиры» и инсталляция И. Кабакова «Туалет».

А. И. Солженицына («в кладбищенской конторе выпекали гроб / в общественной столовой пожирали хлеб / в трамваях пробивали проездной талон <...> один день ивана денисовича» [ГО: *Так закалялась сталь*, «Один день Ивана Денисовича»]), произведения, утверждающие ценность жизни и человеческого достоинства, прочитываются как пропаганда массовых убийств и тотального «оскотинения». Очевидно, что эстетическая дистанция, разделяющая классиков, в сознании Летова сокращается: тексты (точнее, их ключевые идеи) дискредитируются уже на основании принадлежности к эпохе, знаками которой они являются. В рамках исполнительского сверттекста важнейшим приемом, сопутствующим кумуляции, является субтекстуальный гротеск, понимаемый как смысловая рассогласованность вербального, музыкального и т. д. рядов [Гавриков, 2011: 95]. Так, в «Новой патриотической» изуверские обещания вторично распять Христа или возродить Бухенвальд с Освенцимом [ГО: *Так закалялась сталь*, «Новая патриотическая»] уживаются с «инфантильным» аккомпанементом и «легкомысленной» артикуляцией, «высвечивающими» не только авторскую иронию, но и ролевой характер высказывания. Иными словами, летовское творчество очевидным образом сближается с тем, что делали в 1980–1990-е гг. Д. А. Пригов и В. Сорокин: чужое слово (будь то идеологическая формула или заглавие вошедшего в канон текста) превращается в концепт, «пустота» которого демонстрируется всей художественной логикой песни.

Однако ирония в произведениях Летова (если рассматривать их как целое) никогда не бывает тотальной: разрушительные начала жизни неизменно побеждают — и подобное положение дел заслуживает серьезного разговора. Структурным аналогом так обрисованного мироощущения оказываются кумулятивные цепи с семантикой вариативности, когда ключевые слова, переходящие из звена в звено, выступают в разных контекстах, окрашиваясь при этом исключительно отрицательно: «Наше дело почетное словно купание в жижe навозной / Наше дело геройское словно битва с прыщами на собственной заднице / Наше дело живое, юное словно

листва гробовая осенняя / Наше дело последнее словно вечно последний раз»²¹⁴. [Летов, 2016: 388]. Не составляет труда заметить, что вариативность в приведенном стихотворении скорее мнимая, чем подлинная: меняющиеся компоненты высказывания ценностно уравновешены, в то время как стабильные «заражены» оттенками их значений. Внешнее разнообразие, скрывающее отсутствие альтернативы, предстает у Летова как универсальная модель бытия, воплощенная в некоторых текстах с наглядностью схемы. Например, каждый из четырех куплетов песни «Война» строится на многократном повторе понятийных антитез-«двойчаток», «разрешающемся» всякий раз утверждением негативного члена пары [Корчинский, 2016: 181]: «мир или война // война <...> бог или смерть // смерть <...> любовь или страх // страх <...> свобода или плеть // плеть» [ГО: *Война*, «Война»]. Отметим попутно, что в получившемся кумулятивном ряду элементы отождествляются не столько «по горизонтали», сколько «по вертикали» (мир / бог / любовь / свобода vs война / смерть / страх / плеть), а их «синонимией» подчеркивается незыблемость сложившегося порядка. В свете сказанного злой смех, звучащий в финале произведения, представляется не просто адекватным, но и весьма удачным исполнительским решением.

Сделанные наблюдения приводят к выводу, что поэтика Летова, если воспользоваться термином М. Н. Эпштейна, — это поэтика «устранения», снимающая «идеологические зажимы» [Эпштейн, 2013: 90], но не приспособленная к утверждению новых ценностей. Оставив за скобками психоделический опыт, служащий «транспортом в иное» [Жолковский, 2009: 214] (декларацией его выступают песни «Я летаю снаружи всех измерений» и «Слава психонавтам») и сравнительно редкие проявления «оптимизма»²¹⁵

²¹⁴ Сходным образом организованы такие стихи и песни Летова, как «Оптимизм», «Слепое бельмо», «Дезертир», «Праздник кончился», «Как однажды я...» и др.

²¹⁵ Слово «оптимизм» в лексиконе Летова скомпрометировано и, как правило, требует смысловых кавычек: в заглавии альбома и одноименной песни его нужно воспринимать не иначе как иронически.

(как в песнях «Он увидел солнце» или «Забота у нас такая»²¹⁶), можно сказать, что единственным «противовесом» абсурду жуткой реальности у Летова оказывается смерть (не потому ли и высказывания на эту тему отличаются исключительным лиризмом — прежде всего в исполнительском плане?). Многие произведения в рассматриваемый период организованы как набор связанных с ней «фраз-ассоциатов» [Темиршина, 2019б: 238], скорее амбивалентных, чем положительно окрашенных. Так строится и «Самоотвод», посвященный добровольному уходу из жизни В. Маяковского, и «Офелия», навеянная гибелью Я. Дягилевой. Бросающаяся в глаза лексическая несочетаемость (особенно в последнем из названных текстов) призвана показать, что смерть если не благо, то уж во всяком случае не зло — именно поэтому рядом с прилагательным «малиновый» ставится слово «яд», а «оцинкованным», вопреки ожиданиям, оказывается не гроб, но «май» [Сто лет одиночества, «Офелия»]. Еще более отчетливо мотив ухода — уже в применении к лирическому субъекту — звучит в поздних произведениях. Демонстративный отказ от жизни соседствует в них с кумулятивными «зарисовками» покинутой героем реальности, увиденной с «той стороны» [ГО: Долгая счастливая жизнь, «На той стороне»], с позиции «извне» [ГО: Долгая счастливая жизнь, «Извне»]: «корка хлеба без меня / пальцем в небо без меня / без меня апрель без меня январь / без меня капель без меня отрывной календарь на стене» и т. д. [ГО: Долгая счастливая жизнь, «Без меня»]. Только взгляд «оттуда» позволяет уяснить, что в мире, где «правят собаки» [ГО: Реанимация, «Собаки»], подобный итог вовсе не поражение, и «вечная ничья» [ГО: Зачем снятся сны, «Осень»] в противостоянии с энтропией — достойный результат, приводящий мир в состояние пусть относительной, но гармонии. Как бы то ни было, архаический язык

²¹⁶ В аспекте кумулятивности интерес представляет синтаксическая структура подобных песен: в ряду однородных членов с негативной семантикой последний оказывается положительно маркированным: «а мир был чудесный как сопля на стене / а город был хороший словно крест на спине / а день был счастливый как прямая кишка / а он увидел солнце» [ГО: Мышеловка, «Он увидел солнце»].

кумуляции в стихах и песнях Е. Летова предназначен для выражения жизненного абсурда, порожденного заведомо уязвимым положением человека не только в тоталитарном государстве, но и в бытии как таковом.

На основании сделанных наблюдений можно говорить о том, что кумуляция, служащая экстенсивному освоению мира как совокупности равнозначных элементов, в поэтике модальности способна «обслуживать» разные мотивы. В лирике Л. Аронсона она образует связку с мотивами «единства и великолепия», реализуя их в многообразии структурных вариантов, компенсирующих тематическую монотонность (наряду с собственно кумулятивными создаются «вращательные», а также тексты с нанизыванием и изъятием компонентов). В творчестве И. Бродского с помощью кумуляции реализуются мотивы дискретности бытия и ее преодоления, разнообразием которых (тотальность пространства-времени, смерть, память и т. д.) восполняется однотипность композиционных решений. Разнится также и соотношенность элементов внутри кумулятивных цепей: если у Аронсона объединяются хоть и далекие, но отнюдь не взаимоисключающие понятия, то у Бродского рядоположенные явления по отношению друг к другу нерелевантны и образуют зевгму. Однако наиболее существенным отличием двух авторов представляется то, что в возникающей у них синкретической картине мира по-разному осмысливается место человека: у Аронсона он растворен в природе, у Бродского — скорее элиминирован из нее.

В поэтических «картотеках» Л. Рубинштейна, уже самой своей формой реализующих идею рядоположения, разрабатывается метапоэтическая проблематика: сосредоточенность на предпосылках и последствиях творческой инициации, «механизмах» художественного акта и жанровой природе реальности приводит автора к мысли о том, что человеческая жизнь осуществима лишь в ходе «регулярного письма» [Рубинштейн, 2015: 540–553] — и длится до тех пор, пока «движется» «картотека». По мере

событийного развертывания (а большинство произведений обнаруживает подобие дискретного, хотя и достаточно отчетливого сюжета) неотвратимость ухода становится все более очевидной — однако и «возвращение» (понимаемое как «воскресение» в чужом сознании) предопределено возможностью многократно перечитывать написанное. Условием гармонизации (или во всяком случае завершенности) мира устранение субъекта оказывается и у Е. Летова: имея стабильный в пределах авторской поэтики семантический ореол (разрушительное воздействие реальности на личность), кумуляция выступает моделью исторического процесса, представленного как перечень разномасштабных, но одинаково неблагоприятных событий, и образует устойчивую связку с мотивом смерти. В композиционном отношении в качестве специфически летовских осмысляются конструкции со значением вариативности, имеющей «внешний» характер и обнаруживающей тем самым безальтернативность существования. «Поддержкой» со стороны артикуляции и музыки в исполнительском сверхтексте обеспечивается аффективная «заряженность» кумулятивных цепей, а случаи субтекстуального гротеска выявляют неразрешимую конфликтность мироздания. Таким образом, укорененность неклассической лирики в мифологической семантике не только не исключает ее обращенности к самым современным проблемам, но и осознается как язык, на котором они выговариваются.

ГЛАВА 5.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ И ЕГО СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ДЕРИВАТЫ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI в.

§ 1. Семантический ореол параллелизма: кенозис и метапоэтика

Известно, что производным от кумуляции и одним из самых архаических типов образности является психологический параллелизм, основанный не на сравнении «человеческой жизни с природою», а на их «сопоставлении по признаку действия, движения: дерево хилится, девушка кланяется» [Веселовский, 2008: 125–126, курсив автора. — А. Б.; см. также: Бройтман, 1997: 31–36; Бройтман, 2004а: 36–46]. По мнению А. Н. Веселовского, историческая семантика параллелизма зиждется на «идее уравнивания, если не тождества», особенно очевидной, когда аналогия между субъектом и объектом рельефна, или таких аналогий несколько [Веселовский, 2008: 129]. «Изживание» тождества по мере развития поэтики, означающее «подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающихся впечатлений к утверждению единичного» [Веселовский, 2008: 188], находит отражение в градации структурных форм параллелизма. Так, двучленная конструкция, компоненты которой «вторят друг другу при различии объективного содержания» [Веселовский, 2008: 133], сменяется многочленной, где «накопление параллелей» предполагает аналитический выбор, чреватый «уменьшением образности» [Веселовский, 2008: 175–176]. Обратный процесс, ее развитие, сопутствует одночленному параллелизму, «человеческий» план которого «умалчивается», тогда как «природный» выступает его показателем (из таких речений возникают символы народной поэзии) [Веселовский, 2008: 177–181]. Наконец, в отрицательном

параллелизме «природный» компонент вводится с частицей «не» или знаком вопроса — и тем самым «устраняется», знаменуя окончательное «выделение особи» [Веселовский, 2008: 185–188]. Однако сколько бы ни различалась структура параллелизма, несомненна его синкретическая природа — идеи тождества и различия в нем «еще не стали самоценными и не отделились друг от друга: дерево не тождественно девушке, но и не отлично от нее» [Бройтман, 2004а: 38].

С точки зрения лингвистики параллелизм рассматривается как «соотношение инвариантов и переменных», активизирующее все уровни языка, — причем «чем строже распределение инвариантов, тем более заметны и эффективны вариации» [Якобсон, 1987: 121–122]. Вопреки тому, что подобный угол зрения заставляет видеть в нем исключительно двучленную структуру, важно подчеркнуть: в основе синтаксического параллелизма неизменно лежит психологический, тогда как последний далеко не всегда нуждается в формальной «тождественности и логико-смысловой общности» компонентов²¹⁷ [Новикова, 1992: 3]. Как универсальное явление, служащее главным принципом стихотворной речи, он интерпретируется и в рамках семиотики: согласно Ю. М. Лотману, параллелизмом обеспечивается эквивалентность лексических единиц, предполагающая выделение у них как «общего семантического ядра», так и «контрастной пары дифференцирующих... признаков» [Лотман, 1998: 166]. С позиций исторической поэтики, однако, целесообразно учитывать, что первичным в нем оказывается именно «общее», а выраженность каждого компонента свидетельствует, что идея тождества уже не является очевидной. В свете сказанного параллелизм осознается как образная форма, в которой «воплотилась эволюция эстетического сознания от чистого синкретизма», где

²¹⁷ Из сказанного следует, что психологическая связь способна объединять самые разные сферы жизни, см., например, следующее утверждение Г. Н. Поспелова: «Возникнув первоначально на аналогии жизни природы и человека, образный параллелизм затем иногда распространяется и на предметы, сделанные человеком» [*Введение в литературоведение*, 1983: 193].

слово имеет лишь «прямой и не фигуральный смысл, — к художественному иносказанию» [*Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 158]. Сходством семантики обусловлена возможность рассмотрения наряду с параллелизмом и таких еще недостаточно отрефлексированных наукой типов образа, как символ-приложение («конь-сокол») и обстоятельство в творительном падеже («зегзицею кычет»): если первый «сливается с обозначаемым в одно целое», то второе «напоминает превращения» [Потебня, 1914: 3; здесь и далее цитаты из А. А. Потебни приводятся в современной орфографии. — А. Б.]²¹⁸.

В лирике интересующего нас периода художественные ресурсы подобного рода образности осваивают самые разные поэты — от А. Тарковского и С. Липкина до Н. Шатрова и А. Величанского. Мы же в настоящем параграфе остановимся на творчестве, с одной стороны, С. Петрова и В. Блаженного, с другой — О. Чухонцева и Б. Кенжеева, — авторов, в стихах которых ее семантический ореол максимально устойчив и определяется кенотической моделью взаимоотношений художника с действительностью и / или метапоэтической проблематикой высказывания. Семантическая связь кенотических и метапоэтических мотивов с архаическими образными языками (прежде всего параллелизмом) далее и будет предметом нашего рассмотрения.

Термин «кенозис», введенный в литературно-критический оборот Б. Гройсом [Суицидов, 1980], служит уподоблению творческого акта вочеловечению Христа через добровольное принятие им страданий и смерти — отсюда «бездистантный» контакт поэта с миром, в котором он «наделен статусом “жертвы”». Ощущение незащитности приводит к тому, что реальность в его глазах утрачивает «признаки структурности

²¹⁸ По мысли ученого, данные типы образа восходят «к тому времени, когда человек не отделял себя от внешней природы», и предшествуют параллелизму, появившемуся «сравнительно позже» и указывающему на «затемнение смысла символов <имеется в виду «природный» план параллели. — А. Б.>, потому что если эти последние понятны, то и объяснять их незачем» [Потебня, 1914: 3].

и ценностной “выстроенности”», а едва ли не главным содержанием высказывания становится «личный болевой опыт» [Житенев, 2012а: 44–45]. По мнению А. А. Житенева, «писатель не просто переживает ситуацию “заброшенности”, он вынужден воспринимать текст как единственное, что он может поставить между собой и миром-катастрофой». Когда страданием охвачен весь мир, «“смириться” перед безысходностью своего положения и абсолютной неуслышанностью» — последнее, что еще можно сделать [Житенев, 2012а: 45].

Лирика Сергея Петрова, получившего широкое признание в качестве переводчика, но как поэта открытого лишь недавно, до сих пор практически не исследована²¹⁹. Степень ее изученности характеризуют, с одной стороны, не схватывающие сути общие суждения (поэтика, созданная автором, «поражает свободой слова, гибкостью, ироничностью, музыкальностью, философичностью...» [Гай, *Сергей Петров. Осколки Серебряного века*]), с другой — точные, но нуждающиеся в переводе на понятийный язык наблюдения критиков²²⁰ (в лирике С. Петрова «разворачивается формула подмены бытия кошмаром и срамом, которые единственные звучат и слышны, которые изгоняют жизнь <...> из всего сущего *здесь*, так как существование *здесь* невозможно» [Кононов, 1997: 239; курсив автора. — А. Б.]). И если последняя цитата фиксирует кенотический характер авторской миромодели, то среди «обслуживающих» ее средств и приемов (паронимия, неоднородность лексического состава, пристрастие к устойчивым, повторяющимся из стихотворения в стихотворение словам-сигналам и т. д. [Кононов, 1997: 237; Шубинский, 1997: 100; Шубинский, *Петров: вокруг главного*; Егоров, 2018: 3; Еремеева, 2019: 53]) параллелизм и близкие ему типы образности ни разу не назывались. Вместе с тем такие константные для

²¹⁹ При жизни автора его оригинальная (не переводная) лирика, за редким исключением, не публиковалась; первая книга, «Избранные стихотворения» (1997), вышла посмертно.

²²⁰ В числе наиболее концептуальных работ назовем статьи Н. Кононова [Кононов, 1997], В. Шубинского [Шубинский, *Петров: вокруг главного*], Я. Пробштейна [Пробштейн, 2014] и Б. Ф. Егорова [Егоров, 2018]. См. также содержательные статьи о Петрове-переводчике [Гуревич, 2018] и Петрове-языковеде [Гучинская, 2018].

поэта мотивы, как отчужденность от положительных начал жизни, обретение причастности миру в страдании, иссякание личного бытия и всеобщего «вещества существования» без них, как правило, не обходятся. Можно согласиться с Е. Витковским в том, что лирика Петрова «голографична», и «в любой ее... части отражается вся она как единое целое» [Витковский, *«Нет, художник, на тебе вины!..»*], — однако не стоит недооценивать и эволюцию поэта, заметную при сопоставлении тематически близких, но написанных в разные годы текстов.

Так, в стихотворении «Надгробие» (1940) утверждается вовлеченность человека в неостановимый круговорот вещей, а его связь с материальным миром удостоверяется не только параллелизмом (росту злаков эквивалентно возвращение героя к жизни), но и творительным метаморфозы (эпитет «желтеющий» соотнесен с рожью, а его контекст позволяет трактовать «воскресение» как желанное «совоплощение» с природой: «И ты придешь, опять хорош, / смотреть, как в дрожь бросает рожь, // когда желтеющим лицом / тебе навстречу, агроном, // сквозь даль лесную я блесну...» [Петров, 2018: 6]). Посмертный переход в иное качество, созвучный представлениям Н. Заболоцкого (ср.: «А то, что было мною, то, быть может, / Опять растет и мир растений множит» [Заболоцкий, 2014: 505]) у Петрова выступает условием непрерывности бытия: между «растворением» субъекта в «черноземной тьме» и возрождением природы устанавливается причинно-следственная связь, выраженная подчинительным союзом («...чтоб вяз свой воз зеленый вез...» [Петров, 2018: 5]) и исключая трагическое восприятие происходящего. Стихотворение же «Стоит сентябрь больницей кроткой...» (1965) окрашено в совершенно иные эмоциональные тона: отождествлением в первой строке осени и больницы подготовлена параллель, «уравнивающая» суточный цикл с рутинными занятиями больного — и подобно тому, как смеркается день, сходит на нет жизнь героя («Идет по каплям вечер мелкий, / лекарство пью без дрожи я» [Петров, 2018: 110]). Однако если в ранней лирике такой финал не исключал возможности

альтернативного существования, то теперь «душа и кожа» подвластны смерти [Петров, 2018: 110], на что указывает хотя бы корневой повтор в словах «врать» и «врач», актуализирующий этимологическую связь «далековатых» понятий [Фасмер, 1986–1987: 361]: «Так будь же нежною знахаркой, / бери меня, врачуй и ври, / а если нет — наплюй, нахаркай / и кровь ногою разотри» [Петров, 2018: 110].

Осознание бессмертия в любых его проявлениях как утопического обостряет ощущение тотальной «утечки жизни» [Петров, 2018: 95], заставляя героя фиксировать в природе ее симптомы. Если помещенные на стыке строф предложения «И запоет петух. // Занает зуб» [Петров, 2018: 7] образуют не только параллелизм, но и паронимическую «двойчатку», крик птицы (сродни звуку лопнувшей струны у А. П. Чехова) уже не метафорически, а буквально отзывается болью, возвещая приближение еще более страшных событий. Акустический фон лирики Петрова вообще довольно часто представлен объектами с «предельной» семантикой: текущей водой, напоминающей о плеске Леты («Как речка мелкая, беззлобно истекла / природа, время превращая в заводь» [Петров, 2018: 182]), или рвущимися нитками, вызывающими ассоциацию с Парками («Воздух об окошко бьется: / нате ж вам! / То ли шьется, то ли рвется / жизнь по швам» [Петров, 2018: 164]). Особенность же петровской поэтики можно усмотреть в том, что параллель у него, как в последнем приведенном фрагменте, «поддерживается» фонетической и ритмической иконичностью: и стихотворный размер Х4/2 АБАБ, и глубокая (максимально звучная) рифма в усеченных строках делают расплзающуюся на глазах «ткань бытия» едва ли не физиологически ощутимой. Закономерно, что и наиболее частотным временем года в лирике поэта оказывается осень, а связь с природой мыслится настолько крепкой, что появление одночленных конструкций выглядит само собой разумеющимся. По утверждению А. Н. Веселовского, «существенный интерес» в них «отдан действию из человеческой жизни, которое иллюстрируется сближением с каким-нибудь природным актом», поэтому

«последний член параллели... стоит за целое» [Веселовский, 2008: 177]. Если так, то сказанное о состоянии мира с его изношенностью и ветхостью, можно распространить и на лирического субъекта: «А глушь как прежде хороша, / речонкой о берег шурша! / На ней играет отсвет шалый, / и мост костлявый, обветшалый / грызет замшелая парша» [Петров, 2018: 107].

Впрочем, сопричастность миру (даже в старости и смерти) обретается протагонистом нелегко и далеко не сразу: в целом ряде произведений, особенно ранних, констатируется трагическая отъединенность от реальности, преодолеваемая лишь в болевом контакте с ней. Декларативный отказ «быть» под «аккомпанемент» петушиного пения [Петров, 2018: 7] оборачивается, однако, не возвращением Творцу «билета», но осознанием себя как «аутсайдера», выброшенного на обочину существования. «Жизнь с краешку, чуть-чуть, бочком» [Петров, 2018: 30], «мне стало тяжело на жизни быть женатым» [Петров, 2018: 140], «жить — как лежать. Привычайшая жуть» [Петров, 2018: 149] — вот лишь наиболее емкие формулы, закрепляющие положение героя в действительности²²¹. Причиной тому — недостаток витальности, которой бывает столь щедро наделена природа и которая отнюдь не чужда тем, кто способен «совпасть» с ее естественными ритмами: «Катит жук навозный ком. / Я с трудом его знаком. / И следит на ветке птица / за упрямым чудачком, / маленьким грузовиком» [Петров, 2018: 13]. Может показаться, что цепочка отождествлений, основанная на многочленном параллелизме и определении-существительном²²² (символе-

²²¹ Н. Кононов интерпретирует данный мотив как «ужас социального изъятия»: «отдельность синонимична потере... персонажем собственного бытия, она означает приближенность к смерти, к гибели...» [Кононов, 1997: 237]. Отчужденность Петрова-человека от современности отмечают мемуаристы, в частности А. Бердников: «Он жил так, как будто вокруг не было ни социума, ни журналов, ни сыщиков, ни “уголовного” кодекса — он по-своему все это уважал, но в стихи свои не пускал. Как? Да это его совсем не занимало» [Бердников, *Четыре воспоминания о Петрове*].

²²² Согласно Л. В. Зубовой, «для древних славянских языков было характерно такое строение словосочетания, предложения, текста, при котором ведущая роль принадлежала согласованию, а не управлению» [Зубова, 2000: 362]. Построенные на паратаксисе, такого рода конструкции дают картину мира, где «предмет и признак представлены равными сущностями» [Зубова, 2000: 364].

приложении), создает синкретическую картину, в которой фауна и флора, с одной стороны, и человек вкупе с тем, что создано его руками, — с другой, образуют единое, находящееся в непрерывном движении целое. Действительно, в дальнейшем «рабочий круг» только расширяется, «втягивая» все новых участников — паука, мельницу, занятых в поле и на лугу крестьян, речку, — чья активность направлена лишь на продолжение жизни, самодостаточное и самоценное [Петров, 2018: 13–14]. Однако самоумаление субъекта, прежде не выделявшегося из мира, но теперь «отягощенного» атрибутами цивилизации, не только свидетельствует о разделившей их дистанции, но и проблематизирует финал, казалось бы, идиллического стихотворения: «И, одетый пиджаком / и подкован башмаком, / на усердии таком / я — ничто перед жуком» [Петров, 2018: 14].

Дистанция эта ощутима тем сильнее, чем чаще предметом изображения оказываются «изгой» природы — образные «двойники» героя, призванные разделить его отщепенство и одиночество. Например, в “*Mir zur Feier*” (1941²²³) народным поверьем — «на Благовещение птица гнезда не вьет» — мотивируется параллелизм («подкрепленный» творительным метаморфозы), который сопрягает поэта, родившегося 7 апреля, с заведомо бездомной кукушкой («...одиноким кукую кукушем, / бобылем в избушке тоскую...» [Петров, 2018: 16]). В «Грозе» же отношения эквивалентности устанавливаются между судьбой героя, уподобленной «глупой девке», холмами, иссеченными дождем, и рекой, принявшей на себя удар стихии, — причем фразу, резюмирующую сюжет («Нутро — как с мусором ведро, / а око — бац! — расколото»), можно отнести как к «природному», так и к

²²³ В поэтическом корпусе Петрова данное заглавие имеет целый ряд стихотворений, поэтому указание года создания текста необходимо для его корректной атрибуции. По свидетельству Е. Витковского, «на протяжении чуть ли не полувека» в день своего рождения поэт «вставал ни свет ни заря и писал стихотворение всегда с одним и тем же заголовком “*Mir zur Feier*” — “Мне к празднику”. <...> Для него это был очень важный день. Он словно бы ставил ту единственную отметку, которую был вправе поставить: “Я прожил один год, у меня праздник. И я отчитываюсь за этот год и пишу к этому празднику стихотворение, всегда верлибром, напряженно, нервно, аллитерированно, но непременно верлибром”» [Витковский, «Нет, художник, на тебе вины!..»].

«человеческому» плану параллели (в предыдущей строфе река была разрублена «топором» «до пояса») [Петров, 2018: 156]. Последний пример демонстрирует, что единение с миром доступно протагонисту лишь в болевом опыте²²⁴ (старость и смерть выступают его закономерным итогом), поэтому жизненные «попутчики» героя едва ли не кричат от страданий — будь то «гуляка-ветер», дрожащий, словно побитая собака [Петров, 2018: 42], или «бедняк-сапог», косящий каблуком и глотающий грязь [Петров, 2018: 43]. Если структурой символа-приложения в заковыченных формулах подчеркивается нераздельность предмета и его признака, то неприкаянность и мучение осознаются как те качества, с которыми ассоциируется сама суть жизни. Даже молитвенное обращение к богу у Петрова не просто многоголосо и проникнуто болью, но само становится ей благодаря нанизыванию конструкций с творительным падежом: «Аз собран есмь у ног Твоих псалмом, / всей горечи и скорби красноречьем. / Кипучим городом валяюсь за холмом, / опутанный Твоим бурливым Седьмиречьем» [Петров, 2018: 27–28].

Поскольку художественный мир поэта принципиально синкретичен, страдание, даже если речь идет о моральной неудовлетворенности, должно переживаться телесно, быть облеченным в плоть и кровь. Отсюда овеществление нематериального, укорененное в архаической образности, — например, ночных кошмаров героя, напоминающих «чудовищные» полотна Босха, но привлекающих изобразительной мощью (как в стихотворении «Сон-ресторан»)²²⁵. Сходный случай — опредмечивание слова, имеющего не «виртуальный», а бытийно-мифологический статус и являющегося продолжением субъекта, а значит, призванного разделить его судьбу. Когда соединенные в символ-приложение «мысли» и «гусли» получают в параллель

²²⁴ Одна из характерных фиксаций этого единения — последняя строфа стихотворения «Именины»: «Рад, что отличен / тем, что и мне дано названье, / что людям я сродни, что именем включен / в огромный черный том существованья» [Петров, 2018: 36].

²²⁵ Босху посвящено одноименное произведение, варьирующее мотивы его живописи; овеществление абстрактного как характерная особенность лирики Петрова уже отмечалось в литературе [Шубинский, *Петров: вокруг главного*; Пробштейн: 2014: 232].

устойчивый у Петрова природный образ («Ах вы птицы-гуси, / белы гуси-лебеди, / пташечки-кукушечки! / Что гнезда не лепите?») [Петров, 2018: 143]), творческий акт предстает трудным, если не мучительным, а поэт — заведомо обреченным на неслышанность. Несмотря на то, что героя «заливает стихами» и он видит себя «Робинзоном», сидящим «на утесе» (форма творительного падежа в цитируемом контексте принципиальна), «вода» в конечном счете оказывается «не морской», а «речной» — «прирученной», «пресной» и даже «отварной» [Петров, 2018: 63–64]. Подобно тому, как вместе с миром страдает, старится и умирает человек, деградирует и принадлежащее ему слово, не способное служить пишущему экзистенциальной опорой. Если персональный опыт определяется выражением «костлявая катастрофа» [Петров, 2018: 173], жизнь неизбежно превращается в выживание — и это практически универсальный в лирике Петрова закон.

Сходная, но, пожалуй, более радикальная модель взаимоотношений художника с действительностью реализуется и в творчестве Вениамина Блаженного. В специальной литературе уже шла речь о том, что художественное мышление автора сосредоточено на узком круге ключевых тем, образующих устойчивые в пределах художественной системы мотивные «гнезда» [Верина, 2017: 207; см. также: Корчагин, 2009]. Действительно, стихи поэта буквально «прошиты» сценами «мучений и гибели беззащитных и бессловесных существ», «картинами загробного мира», «неистовыми обвинениями Богу-отцу»²²⁶ и столь же «неистовым состраданием Богу-сыну» [Дашевский, 2009]. Сущность такого видения жизни удачно сформулировал К. Анкудинов: «все Мирозданье — гигантская пыточная», где «кровавым мукам» подвержены не только дети и взрослые, но и кошки и собаки; не только поэт, уподобленный библейскому Иову, но и сам Создатель [Анкудинов, 2009: 392]. Выступая «безумным фундаментом» вселенной

²²⁶ В данной части параграфа в начертании слова «Бог», как и у В. Блаженного, и далее будет использована прописная буква.

[Анкудинов, 2009: 391], страдание способно уничтожить любую иерархию, делая возможным «фамильярный» (в бахтинском смысле слова [Бахтин, 1997–2012 (4, ч. 2): 12–21]) контакт между Богом, людьми и животными. В результате возникает релятивизированное [Лейдерман, 2010: 861], наивно-инфантильное [Светашева, 2012], но в ядре своем безусловно синкретическое представление о реальности: герой В. Блаженного «не отделяет живых и мертвых друг от друга», для него едины «духовное и телесное, низменное и возвышенное, зверь и человек»²²⁷ [Лейдерман, 2010: 861; см. также: Турбина, 2010: 165, 168; Светашева, 2012: 105]. Естественно, что «текучесть» разнящихся, если не противоположных, категорий находит опору в архаической образности²²⁸, а параллелизм не просто широко используется, но становится композиционной основой многих стихотворений.

Прежде всего, с его помощью утверждается объединяющее человека и природу желание жизни, общее как для «несносной мухи», так и для «беспощадного» людского «племени» [Блаженный, 2009: 38]. Даже физическая форма существования второстепенна по отношению к самому факту бытия: оказаться букашкой или мошкой не меньшая (а может быть, и большая) удача, нежели родиться «двуногим» [Блаженный, 2009: 126, 135]. Показательно, что творительный метаморфозы в цитируемых стихах — «Боже, как хочется жить!.. Даже малым мышонком / Жил бы я век и слезами кропил свою норку, / И разрывал на груди от восторга свою рубашонку, / И осторожно жевал прошлогоднюю корку» [Блаженный, 2009: 126] — провоцирует взаимопроникновение «параллельных» планов: упомянутый «под сурдинку» элемент мышинного гардероба прочитывается как метафора, мотивированная, однако, осознанием единства природного и человеческого. Им же продиктовано и правило, регламентирующее отношения между

²²⁷ По мнению Н. Л. Лейдермана, безостановочное «перетекание» одного в другое «делает мир Хаосмосом, где хоть ненадолго обретает внутреннее равновесие человеческая душа» [Лейдерман, 2010: 861].

²²⁸ О «фольклоризме» поэзии В. Блаженного писала Т. Бек, указывая, что «это не просто реминисценции из сказок, или песен, или небылиц — это сама энергия плачей, заговоров, ворожбы» [Бек, 1998: 136].

персонажами: «быть живым» у Блаженного — значит непременно «обижать живых» [Блаженный, 2009: 138], даже если злого умысла поступок не предусматривает. Так, реакция птицы (на «подаренное» ей «зернышко») и матери (на пролитые по ней слезы) идентична: первая исчезает «в закате», «торопливо» клюнув протагониста, вторая умирает, не в силах «сберечь» своего тела [Блаженный, 2009: 66–67]. Очевидно, что и та, и другая действуют единственно возможным образом: если «крылатому диву» на земле не место, а мать, подобно платоновской героине²²⁹, «не вытерпела жить долго» [Платонов, 2011: 359], им обоим суждено оказаться на небе, где пути их «сойдутся», — в то время как герою останется лишь оплакать потерю [Блаженный, 2009: 67].

Другой вариант взаимодействия человека с природой — жалость и сострадание: в «Заступись за меня, собака...», актуализирующем форму многочленного параллелизма, герой предстает защитником истязаемых животных — но, предчувствуя последний суд, сам просит их покровительства: «Твари божии, заступитесь, / Когда дрогнет в конце пути / Ваш заступник, ваш бедный витязь, / Ваш поверженный побратим...» [Блаженный, 2009: 100]. Немаловажно и то, что в одном перечислительном ряду с ними у Блаженного может оказаться не только лирический субъект, но и Всевышний²³⁰: когда текст начинается словами «Хватит места в моей конуре / И собаке и кошке, и Богу...», а в ходе сюжетного развертывания между персонажами устанавливаются соответствия («О, Господь, на тебе

²²⁹ Близость поэтического мира Блаженного творчеству А. Платонова отмечена исследователями лишь вскользь [см.: Ильинская, 2012: 36; Татарина, 2014: 8], однако и странничество как основа сюжета, и тип героя-юродивого, и система ключевых мотивов (например, взаимообратимость жизни и смерти или любовь ко всему отверженному) дают основания для более детальных сопоставлений.

²³⁰ Кумулятивные цепи, служащие отождествлению зверя, человека и бога, появляются у Блаженного регулярно — вот лишь несколько характерных примеров: «Не плачьте обо мне, собаки, люди, кошки, / Уже я не приду из сумрачной травы...» [Блаженный, 2009: 138]; «И собака, и кошка, и старый еврей — / Знали все, что их скоро убьют...» [Блаженный, 2009: 150]; «В том доме, где живут мои родители, / Живу и я, ведя со смертью спор, / И после смерти их живыми видели / И кошка, и собака, и Господь» [Блаженный, 2009: 178].

облака, / Как какие-то белые ризы, / А собака хромает слегка — / И вы оба от холода сизы»), становится очевидно, что в получившейся параллели божество замещает человека [Блаженный, 2009: 71]. Поэзия автора изобилует подобными «инверсиями»: парадоксально и стихотворение «В калошах на босу ногу...», где Господь меняется местами с отцом героя («...А ты называйся Мною — / Величье тебе к лицу» [Блаженный, 2009: 73]), и «—Давно — давным-давно — с тех пор, как я однажды...», где он принимает «обличье пса» и бродяжничает вместе с протагонистом [Блаженный, 2009: 231]. Подвижность субъектных границ, таким образом, обеспечивается не только страданием и мучительством (даже Бог — в ипостаси Отца — нередко оказывается «палачом»²³¹ [Блаженный, 2009: 104]), но и состраданием: в мире, где голубь готов разделить крестный путь Христа [Блаженный, 2009: 111–112], исчезают все мыслимые дистанции — с Господом можно запросто перекинуться в дурака [Блаженный, 2009: 41], а с мертвыми беседовать, как с живыми.

Устойчивый сюжетный ход — явление субъекту умерших родителей и братьев или его собственный добровольный переход в «засмертье». Так, мать восстает из гроба для того, чтобы починить «нижнюю рубаху» сына куском «савана» [Блаженный, 2009: 37]; отец возвращается из могилы, намереваясь принять в своем доме гостя — странника Иисуса [Блаженный, 2009: 132–133]; по зову отца (уже в другом стихотворении) спешат «на ужин» их дети — Иосиф и Исаак [Блаженный, 2009: 196]. К семье мертвецов присоединяются многочисленные кошки и собаки [Блаженный, 2009: 88–89] — и они же «сопровождают» героя в обратном направлении: матери, приютившей его в гробу, кажется, что к ней «пристроилась» бездомная

²³¹ Сравнительная характеристика Бога-Отца и Бога-сына применительно к лирике поэта дана в работе И. С. Скоропановой: «Первый из них строг, второй мягок, с первым В. Блаженный периодически пререкается, высказывая различные претензии по поводу мироустройства, второй своей кротостью и всепрощением обуздывает исступление лирического героя и утешает его. В первом проступают черты иудейского Бога, во втором — христианского, поэтому о В. Блаженном можно говорить как о последователе иудео-христианства, стремящемся разрушить стены церквей, отделяющих людей друг от друга» [Скоропанова, 2012: 24].

«псина» [Блаженный, 2009: 93]. Отрицательный параллелизм в последнем примере, с одной стороны, обнаруживает семантику «единения в смерти», с другой — сигнализирует, что противоположности в лирике Блаженного разнятся лишь антуражем: мучиться обречены не только живые, но и те, кто уже покинул земные пределы. В «Мне бы только добраться до поля...» существование, как это часто бывает у автора, представляется юдолью, «уравнивающей в правах» зверя и человека (неслучайно вслед герою простерты не лапы, а «косматые руки») — но та же боль ожидает персонажей и после пересечения финальной черты: «Все страдальцы — господние дети, / Только кто же нас всех различит, / Если столько несчастных на свете — / И в гробу даже мертвый кричит» [Блаженный, 2009: 78–79].

Неизбывность страдания практически исключает восприятие смерти как избавления и проблематизирует необходимость в воскресении (если допустить, что сквозной сюжет поэзии Блаженного повторяет логику «Страстей Христовых»). Особый интерес в этой связи представляет стихотворение «Пора, пора и мне зажечь свечу во мраке...», подрывающее архитектурные основы параллелизма и обманывающее читательское ожидание. Открывающий его «природный» план («...Воскреснут, оробев, и кошки и собаки...») влечет за собой не тождественный, а контрастный ему «человеческий» — «И лишь моя душа соблазну скажет: “Нет”» [Блаженный, 2009: 147]. Воскреснуть «для горя и обиды» способны разве что легковверные животные (например, пес, аттестованный поэтом как «покорный» и «доверчивый» [Блаженный, 2009: 41, 208]); герой же намеренно уклоняется от подобной участи, предпочитая «суете» и «похоронам», из которых складывается жизнь, «забвение» — один из самых позитивных у Блаженного посмертных сценариев [Блаженный, 2009: 147]. Иной сценарий — метемпсихоз, также нуждающийся в архаической образности, но внутренне противоречивый, — имеет два варианта. Когда брат, самоубийца Иосиф, становится травой, на которой мирно пасется овца [Блаженный, 2009: 349], преобразование свидетельствует,

что свою вину он как минимум искупил; когда же мать, принявшую обличие кошки, Господь не только поселяет на помойке, но и наказывает кнутом за украденный для сына кусок [Блаженный, 2009: 108], превращением ознаменован новый круг страданий. В предполагаемой судьбе самого героя реализуются обе возможности: прорастающие «из ключиц» крылья [Блаженный, 2009: 199] могут сигнализировать как об очередном испытании («На безгнездой земле умирает крылатая птаха. / Это я умираю и руки раскинул крестом» [Блаженный, 2009: 28]), так и об изживании мирского бремени («Только высь! только высь! я о выси мечтал, как о небе, / Я о небе мечтал, как о Боге — и вот высота / Заприметила мой одинокий скитальческий жребий, — / Где-то птицею стала земная моя суета...» [Блаженный, 2009: 199]).

Когда мукой охвачено самое естество человека, и он ощущает себя ее «избранником» [Блаженный, 2009: 83], «стирается» граница, разделяющая физическое и духовное. Творительный средства в стихах «...Я сдабривал свой день кусками боли / И боль алмазно называлась — соль» [Блаженный, 2009: 105] «просвечивает» метаморфозой, приводящей к овеществлению абстрактного: рассыпанные по земле, страдания буквально хрустят под ногами — или видятся «колючим цветком», вызывающим недоумение ангелов [Блаженный, 2009: 83]. Превращение их в набор солдатиков, детскую забаву Господа, — едва ли не самый страшный у автора сюжет: шокирует не столько развязка (разъяренный скукой, Бог делает из кукол «кровавое месиво»), сколько гротескная детализировка событий, позволяющая совместить противоположные точки зрения их участников («Застенчивые, как мизинчики, / Почти бесшумными стопами / Блаженные Вениаминчики / Однажды выстроятся в пары») [Блаженный, 2005: 52]. Овеществляется, приобретая черты затравленного животного, и поэтическое слово: уподобленное (в структуре символа-приложения [Блаженный, 2009: 315]) собаке, оно «скулит» «обиженной сукой» [Блаженный, 2009: 322], бредет «при свете и во мраке», оказываясь то в раю, то в аду, и в конечном счете

служит поводом лирическому субъекту — «вселенскому слепцу» [Блаженный, 2009: 314–315]. «Сворой четвероногих слов» представляются ему и бытовые высказывания матери — однако каков бы ни был источник речи, она не может сложиться в «членораздельный» текст: «бездомной муке» [Блаженный, 2009: 322] чужды языковые и художественные конвенции. Версификационным аналогом подобного мироотношения становятся редуцированный метрический репертуар, чреватый «“отключением” формального измерения»²³² [Корчагин, 2009: 293] — но только такое, «опрощенное» и страждущее вместе с поэтом, слово²³³ способно уцелеть «в памяти Творца» [Блаженный, 2009: 315]. Будучи прямым свидетельством того, что в душе пишущего «вершится таинство Голгофы» [Блаженный, 2009: 195], оно выступает полноценным участником «сораспатья», в которое с неизбежностью вовлекается все живое.

Метапоэтическая проблематика, периферийная в лирике С. Петрова и В. Блаженного, выдвигается на передний план, обуславливая функционал архаической образности, у представителей младших литературных поколений — О. Чухонцева и Б. Кенжеева²³⁴. Согласно К. Э. Штайн, любая художественная система включает в себя суждения автора о поэзии и творчестве вообще: это или «текст в тексте» (его еще предстоит выделить в ходе исследования), или самостоятельное произведение, или всевозможные маргиналии — от заметок на полях до писем [Штайн, Петренко, 2006: 10]. В основе метапоэтики лежат лингвистические представления о метатексте,

²³² По мнению К. Корчагина, техническая «неискушенность» автора исключает «любой намек на “игровую” (в широком смысле) природу... текстов» и позволяет обратиться «прежде всего к профетической (в ветхозаветном смысле) функции поэзии, в принципе чуждающейся формальных изысков» [Корчагин, 2009: 293].

²³³ Его статус отрефлексирован и самим автором, не считающим свои произведения в полной мере «художественными»: «Не зовите стихами мои исступленные строчки, / Ведь стихи сочиняют поэты в домашней тиши, / Я же руки просунул сквозь прутья своей одиночки / И зову вас на помощь великою болью души» [Блаженный, 2009: 208].

²³⁴ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей книги «Поэтика литературной группы “Московское время” в контексте русской лирики 1970–1980-х годов» [Бокарев, 2016б] и главы «“Вишневы сад” А. П. Чехова в русской поэзии второй половины XX – начала XXI вв.» [Бокарев, 2015: 172–178], написанной для коллективной монографии «Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков».

понимаемом как своеобразный «двутекст», состоящий «из высказывания о предмете и высказывания о высказывании» [Вежбицка, 1978: 404]. Метатекстуальными, по мнению А. Вежбицкой, являются такие выражения, в которых эксплицитно («кстати говоря», «по правде говоря», «иными словами» и т. д.) или имплицитно («там», «так», «такие» в конструкциях типа «...Там он восхвалял имя его», «...Так было с городом Ниневией», «...Такие желания я считаю худшими») упоминается акт речи [Вежбицка, 1978: 406, 414]. С литературоведческой точки зрения метапоэтическими считаются произведения, содержащие уровень их «формального анализа» [Левин, Сегал, Тименчик, Топоров, Цивьян, 2006: 201], а именно рефлексию текста «над собственными генетическими <...> и типологическими параметрами» [Тименчик, 1981: 65]. В лирике интересующих нас авторов соответствующие мотивы представлены крайне широко — при этом процессы, определяющие жизнь природы и творчество человека, мыслятся как идентичные.

Проблемы «смерти автора», «невозможности письма», «конца искусства» занимают, согласно А. Э. Скворцову, одно из центральных мест в творчестве Олега Чухонцева [Скворцов, 2011б: 35]. В речи по случаю вручения ему Пушкинской премии фонда Альфреда Тепфера (1999) поэт признается, что его «как страшил, так и страшит чистый лист бумаги» [Чухонцев, 1999], в силу чего молчание трактуется им как состояние естественное, а сочинение стихотворения — как «акт обдуманый и вынужденный» [Амелин, 2004]. Вопреки тому, что «прямая литературность» (и, добавим, металитературность) автору несвойственны [Скворцов, 2016: 167], «приметы заурядной, как у всех, жизни» неизменно сопрягаются у него «с миром поэтическим» — и даже «совпадают с ним»²³⁵ [Кенжеев, 1996]. Закономерно, что подобное совпадение принимает в его стихах формы психологического параллелизма, впервые отмеченного И. Б. Роднянской

²³⁵ См. также сходное концептуальное суждение В. Козлова: «Быт у Чухонцева словесен, мир всегда соотносится со словом, а иногда и вовсе понимается как некое *идеальное слово*» [Козлов, 2008; курсив автора. — А. Б.].

[Роднянская, 2006 (2): 26]; к выявлению же устойчивого семантического ореола данного типа образа в лирике О. Чухонцева приблизился С. Н. Бройтман. Акцентируя неявную параллель между «безъязыкостью» колокола и «обожженным немотой» языком «я» в стихотворении «В паводок», ученый делает вывод о присущем тексту «немотствующем художественном завершении». Имеется в виду, что финальная «реплика» протагониста о неосуществимости высказывания вступает в противоречие с результатом, коим является все произведение, рожденное как бы вопреки «безмолвствию». Отсюда утверждение исследователя о том, что в ходе лирического сюжета субъект подходит «к самой границе наличного бытия и к тому, чтобы стать первичным автором» — а он, согласно М. М. Бахтину, «“облекается в молчание” и вынужден прибегнуть к “непрямому говорению” — не на языке, а через язык, сквозь язык (но не вне его)»²³⁶ [Бройтман, 2008: 411]. Тяжесть художественного акта, мыслимого как преодоление «немоты», оскудение вдохновения и деградация слова, масштабность задачи, стоящей перед пишущим, — вот только наиболее важные в метапоэтике Чухонцева мотивы, «означивающие» параллелистическую образность.

Так, уже в ранних его произведениях устанавливается связь между жизнью природы и креативными способностями человека. Начало весны (в духе фольклорной традиции) «синхронизируется» с эмоциональным подъемом, побуждающим к творчеству, причем компоненты параллели свободно «перетекают» из одного плана в другой: «Взрыв пугливых снегирей, / карк ворон непуганых — / и уже свистит хорей / на снегах

²³⁶ Отметим, что подобные метапоэтические конструкции встречаются и в других текстах Чухонцева: например, герой стихотворения «Осенины» хоть и отказывается от речи, не сумев «упорядочить» навеянные осенью впечатления («...нарушишь тишину? — И словом не нарушу!» [Чухонцев, 2019: 118]), обещанная в первом двустишии «страница» все-таки пишется — но уже не «внутри» лирической ситуации, а в самой реальности. Итогом такого «непрямого говорения» становится стихотворение «Осенины», а субъект из «персонажа» превращается в его «автора», занимая по отношению к самому себе «внежизненно активную позицию»: «И оброну перо, и сердцем просветлею, / и — разом подымусь над участью своею. <...> И так мне высоко, что это ли не чудо — / оборотясь — глядеть с улыбкою оттуда?» [Чухонцев, 2019: 118].

обугленных. // И уже издалека — / не Боян ли сокола / выпускает в облака / и на лебедь — с облака?» [Чухонцев, 2019: 21]. Нетрудно заметить, что образный ряд в приведенном фрагменте «двоится»: упомянутый стихотворный размер фонетически иконичен по отношению к птичьему крику — но им же написано и стихотворение Чухонцева; обрисовка соколиной охоты воспринимается и как реальность, и как метапоэтический автокомментарий, отсылающий к «Слову о полку Игореве», где «сокол символизирует <...> вещие персты Бояна, наступающие струну-лебедь»²³⁷ [Энциклопедия «Слова о полку Игореве», 1995 (5): 18]; наконец, «обугленные снега» — это и пастернаковские «чернеющие проталины»²³⁸, и указание на теургические возможности слова (неслучайно в «Повествовании о Курбском» переписка князя с Иоанном Грозным оставляет по себе «горящий пролет, / где одни головешки чернеют» и тем самым делает невозможным прекращение Ливонской войны [Чухонцев, 2019: 188–189]). В свете сказанного финал стихотворения закономерен: «повод разглаголиться» нужен как природе, так и человеку — но «двуединая» песня неизбежно оказывается «лебединой»: подобно тому, как проходит весна, угасает и вдохновение поэта [Чухонцев, 2019: 22].

Молчание, которым чревато у Чухонцева «мерцание» творческого дара, иногда отступает само собой (как в «Что там? Босой и сонный, выберусь из постели...»), но чаще целенаправленно преодолевается (как в «Что делать мне, говоруну...» или «Мушт поет (из И. Шимона)»). Правда, с течением времени преодоление дается поэту все тяжелее: «природная» «заставка» в одном из поздних стихотворений сменяется рассуждениями о старости, а

²³⁷ Ср.: «Тогда пушашеть 10 соколовъ на стадо лебедѣй; / которы дотечаше, / та преди пѣснь пояше...» [Слово о полку Игореве, 1985: 26]

²³⁸ Лексически текст Чухонцева восходит к одному из самых известных метапоэтических стихотворений Б. Пастернака — «Февраль. Достать чернил и плакать!», ср.: «Где, как обугленные груши, / С деревьев тысячи грачей / Сорвутся в лужи и обрушат / Сухую грусть на дно очей. // Под ней проталины чернеют, / И ветер криками изрыт, / И чем случайней, тем вернее / Слагаются стихи навзрыд» [Пастернак, 1990 (1): 75]. Тема «предчувствия новой жизни (в природе) и вдохновения (в душе художника)» [Кучина, Сластенина, 2016: 134] оказывается общей для обоих авторов.

параллелизм актуализирует общую для его членов сему «иссыкание жизни»: «Ходики что ли там?.. на рассвете / иней стаивает на фрамугах... / после 70 — думай о смерти, / после 80 — о недугах...» [Чухонцев, 2019: 448]. Показательно, что вместе с лирическим субъектом старится и слабеет его муза: облаченная в «ортопедические рейтузы», она теряет интерес к жизни (ее голос уже не походит на «песню песней»), а то и вовсе умолкает. Однако продолжение поэтической работы во что бы то ни стало мыслится героем как обязательная плата за «долголетье» [Чухонцев, 2019: 448] — даже если вместо слов в его распоряжении оказываются «хинь трухлявая» и «сенокосома» [Чухонцев, 2019: 508]. По справедливому утверждению А. Э. Скворцова, молчание у Чухонцева интерпретируется и как «драгоценное состояние растворения в бытии <...>, возможность противостоять чужому и чуждому с помощью сбережения личного внутреннего пространства» [Скворцов, 2011: 67] — поэтому чем дольше оно длится, тем существеннее его разрешение: «несказанное» запросто может обернуться «несказанным» [Чухонцев, 2019: 507]. Впрочем, единичные поэтические «прозрения» едва ли способны противостоять эрозии, охватывающей не только искусство, но и все живое: недаром заглавие этапной книги автора — «Фифиа» — переводится с суахили как «исчезновение», «рассеяние» [Полищук, 2004: 160].

В программном стихотворении «Без хозяина сад заглох...» вырождение, ставшее у Чухонцева основным объектом рефлексии, происходит в несколько этапов, захватывая все новые области, и получает образное оформление в виде многочленного параллелизма. Сначала в упадок приходит сад — «окультуренное» и отграниченное от остального мира пространство: составляющие его растения либо вытесняются «естественными» аналогами (горох превращается в вику), либо уступают место менее прихотливым, но в чем-то сходным с ними представителям флоры (очевидно, например, что роза и крапива объединены общим «тактильным» признаком «колючесть / жгучесть»). Далее уже дикая природа вынуждена сдавать позиции под

натиском «прогресса»²³⁹: злостный сорняк, вьюнок, «трансформируется» в отдаленно напоминающую его деталь самогонного аппарата, от которого в «реальном» пространстве остаются одни лишь «возгонки» («А за свалкою у леска / из возгонок перегорелых / наркоты и змеевика / граммофончик звенит вьюнка / в inferнальных уже пределах» [Чухонцев, 2019: 408]). Завершает картину всеобщего оскудения перечень, ценностно уравнивающий «далековатые» понятия; поставленные же в абсолютном конце высказывания «лирика» и «эпос» воспринимаются не только как часть человеческой культуры, но и как нечто естественное, соприродное «болоту» и «лесу», но противопоставленное «прогрессу» и потому обреченное на небытие: «Вот и думай, мутант прогресса, / что же будет после всего, / после сныти, болота, леса, / после лирики, после эпоса...» [Чухонцев, 2019: 408].

Смысловому углублению параллелей способствует интертекстуальная «аранжировка» произведения, а именно едва ощутимые, как это нередко бывает у Чухонцева²⁴⁰, отсылки к «Вишневному саду» (за которым «мерцает» и навсегда утраченный человечеством Эдем). На первый взгляд, связь стихотворения с последней пьесой А. П. Чехова произвольна и держится на явной, но ни к чему не обязывающей общности «места действия». С другой стороны, под определенным углом зрения и она может быть рассмотрена как высказывание о «вырождении» — собственно сада, на смену которому приходят дачные участки размером в десятину, и людей, оказавшихся не в силах распорядиться своей судьбой. Наконец, Лопухин, купивший имение Раневской и инициировавший перемены, вполне подходит на роль «мутанта прогресса», приблизившего неизбежный финал. Впрочем, подлинную значимость эти переключки приобретают лишь в аспекте метапоэтики:

²³⁹ Данное понятие становится в лирике Чухонцева одним из слов-сигналов, означая «научно-технический прогресс», который воспринимается героем исключительно негативно — как «чудовищная насмешка над Бытием и духом» [Скворцов, 2011: 63].

²⁴⁰ Анализируя свойственные поэзии Чухонцева принципы цитации, А. Э. Скворцов отмечает: «Чужое слово (в широком смысле), кому бы оно ни принадлежало, воспринимается автором критически и существенно трансформируется на формальном или семантическом уровне. <...> Но всякий раз такая стратегия не афишируется, её можно ощутить лишь при медленном чтении» [Скворцов, 2011: 242].

упомянутые в стихотворении лирика и эпос заставляют вспомнить об еще одном литературном роде, к которому как раз и принадлежит чеховская пьеса. Иными словами, подключаясь к тексту Чухонцева через систему нарочито «смазанных» аллюзий, она и ее заглавный образ репрезентируют обобщенное представление об «идеальной» драме и — шире — о русской литературе вообще. Тогда особая смысловая нагрузка ложится на преднамеренный обрыв последней фразы и следующее за ним умолчание: после лирики и эпоса не будет ничего, поскольку «вишневый сад продан» [Чехов, 1974–1983 (13): 241] и возврату не подлежит. Немаловажно и то, что не произнесенное, но подразумеваемое контекстом слово «драма», помимо терминологического, обнаруживает еще и обиходное значение [Ожегов, Шведова, 2002: 179], выступая оценочным маркером происходящего: и упадок природы, и «параллельное» ему иссякание литературы переживаются субъектом как личная трагедия.

Источник подобного переживания — в осознании важности стоящей перед словесным искусством задачи, емко выраженной уже в ранней «Балладе о реставраторе». Текст строится на принципе одночленного параллелизма, поэтому предметом изображения становится творческая работа, аналогичная усилиям поэта: «Пусть образ вечности олифою покрыт, / а он, прищурившись, на время поглядит. // Компресс наложит и, задумавшись, замрет / и три столетья вместе с марлей отвернет <...> Вот, друг мой, истина!» [Чухонцев, 2019: 103–104]. Из цитаты видно, что цель реставратора состоит в том, чтобы показать людям «образ вечности», «истину», скрытую под наслоениями позднейших начертаний, а то и просто под слоем многолетней пыли, искажающими первичную суть вещей. Обретение же истины автоматически означает приобщение к идее добра — и именно в этом, как выясняется в финале, труд реставратора близок работе поэта. Искусство, согласно Чухонцеву, должно быть направлено на «утишение» зла — и только художник, руководствующийся этим принципом, вправе рассчитывать на долгую жизнь в чужом сознании: «И снег все

пристальной, но как бы ни мело, / утишим зло — у нас такое ремесло. // Проверим заново — ты кисть, а я перо. / Что нам в укор? Добро не может быть старо. // И кто-то в будущем таким же декабрем, / быть может, вспомнит нас — с печалью и добром» [Чухонцев, 2019: 104].

Близкий по составу комплекс мотивов характерен и для метапоэтики Бахыта Кенжеева, участника литературной группы «Московское время». Сформулированный в иронической форме императив «Спешите, трагический художник, / Терзайте палитру и треножник...» [Кенжеев, 2011: 65] может быть прочитан как творческое кредо автора: непрерывность и интенсивность стихописания становятся для протагониста главным условием существования — поэзия осмысливается им как средство познания истины, способ физически ощутить «удивительный выпуклый свет» [Кенжеев, 2011: 39], заглянуть в суть вещей, «модели» которых доступны чувственному восприятию наряду с самими вещами. Вопреки эфемерности «материала» и душевному усилию, которого требует «ремесло», поэт не в силах отказаться от творчества, а его цель — гармонизация мира и преодоление смерти («Чтоб конец совместился с началом, / Чтобы дальше идти налегке, / Чтобы смертное имя звучало / Комментарием к вечной строке» [Кенжеев, 2011: 39]) — контролируется «жаждой труда» [Кенжеев, 2011: 40]) и чувством ответственности перед «светлым братством» [Кенжеев, 2011: 40] — дружеским кругом поэтов. По мнению О. Лебедушкиной, Б. Кенжеев — «поэт “осени мироздания”, вселенского износа, вселенского финала», и «“непонятная красота мира” у него... рождается из ощущения уязвимости, изношенности, “аварийности” всего земного — материального или нематериального, неважно» [Лебедушкина, 2007]. «Аварийной» и «изношенной» предстает у автора и поэтическая речь, разделяющая, в соответствии с логикой параллелизма, участь не только органической, но и неорганической природы.

Когда «ставший громоздким камнем язык родной» [Кенжеев, 2011: 154], над обработкой которого трудится герой-«камнетес», обращивается

своей противоположностью (его твердое «вещество» стареет и «превращается в дым» [Кенжеев, 2011: 49]), поэт неизбежно оказывается «не у дел» — взамен ему достается чувство исчерпанности персонального словаря, ощущение неузнанной тайны и «гул тишины», с которой необходимо смириться: «И темна, и горька на губах тишина, / надоел ее гул неродной — / сколько лет к моему изголовью она / набегала стеклянной волной. // Оттого и обрыдло копать в словах, / что словарь мой до дна перерыт, / что морозная ягода в тесных ветвях / суховатою тайной горит» [Кенжеев, 2011: 165]. Если творительный метаморфозы в четвертом процитированном стихе делает «тишину» вещественной, то природная параллель в финале стихотворения («Вот и дрозд улетает — что с птицы возьмешь» [Кенжеев, 2011: 165]) интерпретируется как образный аналог иссякающего вдохновения. Неслучайно осеннее изобилие плодов и эквивалентная ему «россыпь» букв в тетради («Вещи осени: тыква и брюква. / Земляные плоды октября. / Так топорщится каждая буква, / так, признаться, намаялся я» [Кенжеев, 2011: 253]) имеют общим знаменателем не только избыток витальности, но и недолговечность — «все, что только сегодня возникло», то «назавтра спешит умереть» [Кенжеев, 2011: 253]. Впрочем, даже «тишина», мыслимая как результат творческой «немоты», не в силах изгладить в памяти героя «влажные следы» «сбивчивого слова» [Кенжеев, 2011: 173]: лишенный поэтической способности, он готов «скрипеть» и «трещать», подобно «заводному патефону» [Кенжеев, 2011: 292].

Характерный пример — стихотворение «Один не услышит. Другой не поймет...», сюжетная коллизия которого — коллапс поэтической речи и, как следствие, — обрыв коммуникации с миром и потеря «другого». Ущербность языковой ткани, невозможность слова адекватно фиксировать состояние субъекта и наличный внешний мир, бессмысленность художественного акта и сомнение в собственных силах — вот наиболее значимые его мотивы. Изображенный в первой строфе процесс письма уподоблен скольжению «по

безмолвному льду» [Кенжеев, 2011: 92] и направлен на поиск «единственного» слова, способного стать «анестезией» и заглушить душевную боль, источник которой все в той же затрудненности стиходвижения. Найти его оказывается непросто: поэтическое высказывание, редуцированное до «бормотания» и «свиста», напоминает импровизированную молитву и эксплицирует уже не «смысл», а крик отчаяния, который на всех языках толкуется одинаково. В результате герой перестает доверять «музыке черновика» [Кенжеев, 2011: 92], слыша в ней фальшь, а его труд признается «пустым» и несвоевременным.

Интересно, что двучленный параллелизм объединяет деградацию речи с психическими процессами субъекта, делая их изоморфными друг другу²⁴¹. Так, ущерб и неполноценность обнаруживает не только поэтическая ткань, но и душа героя, соперничающая в своей ветхости с башмачкинской шинелью («Душа обветшала, и тот матерьял, который портной на нее подбирал, / топорщится, морщится. Вылезший мех — одно безобразие. Курам на смех / задумался жалкий чиновник, шинель ощупывая» [Кенжеев, 2011: 92]). Компоненты образного ряда *речь — душа — шинель* воспринимаются как тождественные друг другу, поэтому полуночный грабитель из гоголевской повести примерит не только одежду, но и «заблудившуюся» речь протагониста. Сам же герой принципиально отказывается отождествлять себя с «горбатым стариком», привидевшимся в чаду «папиросного дыма», и продолжает отстаивать свои прежние взгляды: «И чей это голос! Конечно, не мой. Горбатый старик в папиросном дыму, / он тоже томился воздушной тюрьмой, но понял. А я и помру — не пойму. / Век буду за сердце ладонью сухой хвататься спросонья, и воду толочь / в

²⁴¹ В статье «О “психофизическом” компоненте поэзии Мандельштама» В. Топоров сформулировал «тезис об изоморфизме творца и творимого, поэта и текста»: «...наряду с ситуацией, признаваемой естественной, но обычно понимаемой как единственно возможная (“автор пишет-творит текст”), нужно допустить законность и оправданность и иного взгляда — “текст творит автора”, и в этом смысле текст может пониматься как творец-автор, а автор — как текст, который пишется автором-текстом» [Топоров, 1995: 428].

ворованной ступке, случайной строкой пропарывая американскую ночь» [Кенжеев, 2011: 93]. Несмотря на то, что устойчивый элемент поэтической эмблематики — погашенная свеча — должен сигнализировать об утрате творческого дара и отказе от стихописания («Задуваю свечу, во сне распеваю, а в жизни молчу» [Кенжеев, 2011: 93]), жажда «говорения» в герое настолько сильна, что, даже осознав бессмысленность усилий и приняв за должное отсутствие адресата, он по-прежнему готов продолжать свою работу.

Таким образом, поэт в лирике Кенжеева оказывается между двух крайностей: невозможность преодолеть творческую ограниченность ведет к немоте, а потребность в стихописании заставляет продуцировать новые тексты, не заботясь о качестве написанного²⁴². Авторская метапоэтическая концепция, осознанная уже в ранние годы, удачно резюмирована в стихотворении «Я все тебе отдам, я камнем брошусь в воду...» (1978). Представленная в нем в имплицитованном виде, она «выговаривается» образным языком параллелизма, что делает текст крайне привлекательным для детального разбора: «Я все тебе отдам, я камнем брошусь в воду — / но кто меня тогда отпустит на свободу, // умоет ноги мне, назначит смерти срок, / над рюмкою моей развинтит перстенок? // Мелькает стрекоза в полете бестолковом, / колеблется душа меж синим и лиловым, // сырую гладь реки и ветреный залив / в глазах фесеточных стократно повторив. // О чем ты говоришь? Ей ничего не надо, / ни тяжести земной, ни облачной отрады, // пусть не умеет жить и не умеет петь — / одна утеха ей — лететь, лететь, лететь, // пока над вереском, над кочками болота / Господь не оборвет беспечного полета, // покуда не ушли в болотный жирный ил / соцветья наших глаз, обрывки наших крыл...» [Кенжеев, 2011: 23].

²⁴² Вероятно, этим фактом можно объяснить появление наивной графомании Ремонта Приборова [Приборов, 2014] в 1970-е годы и книги стихов одиннадцатилетнего мальчика-аутиста Теодора «Вдали мерцает город Галич» [Кенжеев, 2006] уже гораздо позднее — в 2006 г.

Исходная сюжетная ситуация стихотворения вполне может быть рассмотрена как заочный спор лирического субъекта и его возлюбленной на тему самопожертвования, духовной независимости и творческой свободы. Отсутствие «прямого» слова героини, скупое указание на ее реакцию в девятом стихе («О чем ты говоришь?») [Кенжеев, 2011: 23]) формируют рецептивную модель, при которой описанное мыслится как воображаемое, а первые две строфы имеют подчеркнута вероятностную модальность. При этом выраженная в них интенция неоднозначна: с одной стороны, субъект способен ради героини на любую жертву, с другой — подобный «сценарий» осознается им как проявление «несвободы» (это акцентируется дважды — противительным союзом и синтаксически не мотивированным тире в конце первой строки: «Я все тебе отдам, я камнем брошусь в воду — / но кто меня тогда отпустит на свободу...» [Кенжеев, 2011: 23]). «Свобода» же, встраиваясь в ряд синтаксически однородных конструкций, где за обычным перечислением проступает кумуляция (отпустит на свободу / умоем ноги / назначит смерти срок / развинтит перстенок), «заражается» семантикой «смерти». Кроме того, неясно, кто выступает «дарителем» «свободы»: если допустить, что это героиня, встает вопрос, по какому праву она может определять судьбу протагониста и по своему усмотрению распоряжаться его жизнью? Если же в этом качестве выступает другой субъект, то его статус из первых строк тем более непонятен. Смысловая неопределенность заставляет пристальней взглянуть в субъектно-образную структуру текста и в культурный кругозор «я».

Важную роль в этом отношении играет набор коннотаций, которыми определяется семантический облик понятия «свобода / смерть», столь важного для героя. Так, упоминаемый «перстенок», очевидно, скрывает за своим камнем яд, недвусмысленно намекая на возможное отравление, благодаря чему в памяти читателя актуализируется «миф» о Моцарте и Сальери, а в стихотворение вводится тема творчества. «Омовение ног» отсылает, в свою очередь, к евангельскому сюжету о помазании Иисуса

миром, который также непосредственно связан со смертью: «За шесть дней до Пасхи пришел Иисус в Вифанию, где был Лазарь умерший, которого Он воскресил из мертвых. <...> Мария же, взявши фунт нардового чистого драгоценного мира, помазала ноги Иисуса и отерла волосами своими ноги Его <...> Иисус же сказал: оставьте ее; она сберегла это на день погребения Моего» (Ин. 12: 1–8). Принципиально здесь то, что адресатом и «отравления», и «омовения» выступает лирический субъект, поэтому его образ предстает одновременной «реинкарнацией» Моцарта и Иисуса: происходит почти футуристическое укрупнение авторского «я», метаморфозы которого значимы и для метапоэтики стихотворения.

Если до сих пор в тексте использовались прямые формы репрезентации субъекта («я», «меня», «мне», «моей»), то в шестом стихе появляется его субститут — душа, которая по закону параллелизма отождествляется со стрекозой: «Мелькает стрекоза в полете бестолковом, / колеблется душа меж синим и лиловым...» [Кенжеев, 2011: 23]. Соответственно, все, что далее сказано о стрекозе, непосредственно касается и души тоже: «О чем ты говоришь? Ей ничего не надо, / ни тяжести земной, ни облачной отрады, // пусть не умеет жить и не умеет петь — // одна утеха ей — лететь, лететь, лететь...» [Кенжеев, 2011: 23]. Характеризующий предикат «стрекозы-души» — «(не умеет) петь» — представляет собой, как видно из контекста, традиционный метапоэтический маркер, — однако и «лететь» явно из той же области. Таким образом, эти атрибуты не противопоставлены, как это может показаться, а эквивалентны друг другу: в окказиональной метапоэтике стихотворения «лететь» означает «писать / сочинять в меру своих сил / своего таланта», в то время как «петь» маркирует авторский идеал поэтической работы. В силу этого «замещающая» героя стрекоза — образ, восходящий в русской традиции к мифологеме цикады²⁴³, — лишена главной

²⁴³ См., например, следующие работы: Оришака, О. Мифологема цикады и ее трансформации в поэзии А. Тарковского. Статья первая [Оришака, 2010а]; Оришака, О. Мифологема цикады и ее трансформации в поэзии А. Тарковского. Статья вторая [Оришака, 2010б].

способности своего античного «предка» — умения «петь» (ср., например, в стихотворении А. Тарковского: «...И когда *запевала* свой *гимн стрекоза*, / Меж зеленых ладов проходя, как комета, / Я-то знал, что любая росинка — слеза» [Тарковский, 1991–1993 (1): 65; курсив наш. — А. Б.]). И хотя это не означает абсолютной творческой немоты, поэтические возможности протагониста существенно ограничиваются²⁴⁴.

С учетом изложенного проясняется исходная ситуация высказывания. Очевидно, что предмет «спора» между «я» и «ты» — поэзия, осознание субъектом своих творческих задач и — в конечном итоге — выбор оптимальной для их решения жизненной позиции. Поскольку подобный «диалог» едва ли уместен между влюбленными, можно предположить, что личные местоимения второго лица адресуются музе как сверхсубъекту стихотворения²⁴⁵. Этим объясняется не только способность «героини» корректировать судьбу протагониста («...но кто меня тогда отпустит на свободу...» [Кенжеев, 2011: 23]), но и определенная условность коммуникативной ситуации: как персонифицированный источник творчества, муза принадлежит иному миру, а значит, прямой контакт с ней далеко не всегда возможен.

В свете сказанного сюжет стихотворения может быть прочитан следующим образом. Готовность лирического субъекта к самопожертвованию ради высокой поэтической задачи (см. открывающее текст обращение к музе: «Я все тебе отдам, я камнем брошусь в воду...») противопоставляется истинной творческой свободе, «моцартовской» стихийности, которая несет в себе теургические потенции и в пределе

²⁴⁴ См. также вариацию традиционной метапоэтической темы у Кенжеева: «Ну что молчишь, раскаявшийся странник? / Промок, продрог? / Ты — беженец, изгой, а не изгнанник, / И не пророк» [Кенжеев, 2011: 51] или, например, следующие стихи: «Но если бы ты был художник и поэт! / Ты — лишь полуслепой, косноязычный друг / Другого ремесла, ночной работы жизни / И тщетного любовного труда, птенец кукушки / В чужом гнезде, на дереве чужом» [Кенжеев, 2011: 69].

²⁴⁵ Сходная коллизия разворачивается и в ряде других текстов Кенжеева. См., например, следующие: «В эту ночь выпал снег. Отчего-то...», «Разбежались желтоглазые трамваи...», «На газоне — золотые пятна...».

способна на воскрешение мертвых (отсюда уже упомянутая отсылка к евангельскому сюжету). Однако, не обладая достаточной энергией для поэтического прорыва, лирический субъект удовлетворяется более скромной ролью (заметим попутно, что это помогает ему избежать «отравления» и «распятия», свойственных судьбе большого художника) и формулирует свою задачу совершенно непретенциозно: «...лететь, // пока над вереском, над кочками болота / Господь не оборвет беспечного полета, // покуда не ушли в болотный жирный ил / соцветья наших глаз, обрывки наших крыл...» [Кенжеев, 2011: 23]. Иными словами, Кенжеевым утверждается приоритет творческого процесса перед его результатом: даже если самая высокая нота не может быть взята, стиходвижение не должно останавливаться, а поэт обязан работать с максимальной отдачей, пренебрегая ради избранного поприща и «земной тяжестью», и «облачной отрадой». Такая позиция освобождает его от ответственности перед музой и позволяет достичь духовной независимости — потому неслучайным оказывается и то, что прекратить «беспечный полет» под силу лишь богу.

Сделанные выводы вполне могут быть распространены на весь корпус кенжеевской лирики: речь, движение «звукового узора» [Кенжеев, 2011: 143], наконец, просто бессвязный лепет ценны сами по себе, вне зависимости от их цели и результата. Даже если итогом усилий оказывается всего лишь «скороговорка, нелепица» [Кенжеев, 2011: 143], непрерывность поэтического процесса остается главной творческой установкой протагониста. В конечном счете только так и можно противостоять «молчанию», которое осознается как самая незавидная для поэта участь и фактически приравнивается к смерти: «...три печали в этом мире, / смерть, молчание, конвой, / с сумасшествием — четыре, / и достаточно с лихвой» [Кенжеев, 1984: 106].

Итак, семантический ореол психологического параллелизма и близких ему типов образности (символа-приложения и творительного метаморфозы), представляющих мир как единое, но при этом уже «эстетически

разыгранное» целое, определяется в неклассической лирике кенотическими и метапоэтическими мотивами. В творчестве С. Петрова и В. Блаженного существование человека рассматривается как непрерывное страдание, в которое на равных правах с ним вовлекается не только природа, но и Бог, не только живые, но и мертвые. Ощущение отверженности, свойственное протагонисту, преодолевается лишь в болевом контакте с реальностью, а мученичество и мучительство осознаются как первооснова и залог жизни. Слово в такой системе координат опредмечивается и становится продолжением субъекта, страдая и погибая вместе с ним. Именно судьба слова становится главным предметом изображения в лирике О. Чухонцева и Б. Кенжеева: изоморфное природе, оно подвержено старению и смерти, а значит не способно служить надежным инструментом познания и фиксации действительности. Признавая его несовершенство, пишущий убеждается в собственном творческом бессилии, с трудом преодолевая «немоту» ради продуцирования новых текстов. Каждый художественный акт осознается им как тяжелая, но ответственная и необходимая работа, платой за которую оказывается лишь чувство выполненного долга. Дальнейшим разложением параллелизма в поэтике модальности обусловлено размывание его семантического ореола и появление уже не только синкретических, но и синтетических форм образного языка — к их рассмотрению и обращен следующий параграф.

§ 2. Дериваты параллелизма: от символической образности к синтезу искусств

Согласно А. Н. Веселовскому, рождением отрицательного параллелизма было ознаменовано развитие эстетического сознания, преодолевающего синкретизм в стремлении ясно различать предметы. Сближая действия и явления, названная художественная форма не ограничивается их парностью, а «подчеркивает одну из двух возможностей:

не дерево хилится, а печалится молодец» [Веселовский, 2008: 188; см. также: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 158]. Не вызывает сомнений, что современная, основанная на понятийно-логических отношениях образность не только не вытесняет архаическую, но и восходит к ней. Задачей настоящего параграфа является рассмотрение структурно-семантических дериватов параллелизма — символа, иероглифа и интермедальности, — в которых осуществляется разложение его синкретической основы. Общим для них семантическим ореолом как раз и оказывается неочевидный, как бы «мерцающий» и требующий доказательств, характер мировой целостности, получившей весьма разнообразное структурное воплощение. В лирике второй половины XX – начала XXI в. дериваты параллелизма более чем востребованны и осознаются как важнейший инструмент поэтической (и метапоэтической) рефлексии.

Выше уже шла речь о том, что родственный одночленному параллелизму символ в своем генезисе не является тропом, сохраняя присущую его архаическому субстрату «“бытийность” и буквальность значения» [Бройтман, 2004а: 148]. С позиций исторической поэтики он рассматривается как тип образа, реализующий, в отличие от любого иносказания, «прямой предметный смысл, разворачивающийся в бесконечный спектр значений». Будучи «не отвлеченной идеей, а порождающей моделью всех выводимых из него конкретностей», символ способен воплощать нерасчленимое единство мира, синкретическое в своей сути [*Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 226]. Впрочем, идея тождества, не очевидная и в параллелизме, здесь еще более проблематизирована [*Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, 2008: 158]: представление о бытии как о «единораздельной целостности», окончательно оформившееся у русских символистов, подразумевает, с одной стороны, бинарность структуры, с другой — ее целенаправленное диалектическое преодоление. Отсюда организующая ценностную шкалу (и соотнесенные с ней пространственно-временные параметры) оппозиция

актуальное — *потенциальное*, члены которой не столько противопоставлены, сколько непрерывно переходят друг в друга. Сюжетным аналогом этого перехода оказывается путь героя, призванного вернуть мирозданию исходную целостность (как в лирике А. Блока). Невозможностью же снять оппозиции (что тоже не редкость) инспирированы мотивы смыслового распада и экзистенциального диссонанса. Иными словами, символическая модель мира тернарна: разрешению антиномий служит элемент, выполняющий медиальную функцию, — и зачастую ее берет на себя сам лирический субъект [Темиршина, 2012: 26–43]. В работах О. Р. Темиршиной обстоятельно проанализированы особенности функционирования символа в стихах и песнях К. Кедрова, И. Жданова, Б. Гребенщикова и др. [Темиршина, 2009; Темиршина, 2012]; мы же в настоящем разделе обратимся к лирике Дениса Новикова, с подобных позиций не изученной.

Представление об авторе как о «рыцаре формы» [Фаликов, 2008], закрепленное в посвященных ему критико-эссеистических источниках, отчетливо сформулировано А. Э. Скворцовым: «Слог Новикова остроумен и эпиграмматичен <...>: строки отточенно афористичны, чему способствует и склонность к испытанным риторическим конструкциям, и ненавязчивая игра слов, и скупость точнейших метафор» [Скворцов, 2015: 426]. В приведенный перечень средств и приемов, разумеется, не претендующий на полноту, следовало бы добавить и символ — прежде всего в силу миромоделирующей функции этой категории. На значимость ее в творчестве поэта указывают уже заглавия его прижизненных книг, трактуемые как символические: «Условные знаки», свидетельствующее о контакте с богом; «Окно в январе», утверждающее эквивалентность героя Христу (в том числе и благодаря «рождественским» стихотворениям); «Караоке», выражающее девальвацию слова, утратившего статус откровения; наконец, «Самопал», акцентирующее жертвенность «самосожжения» пишущего — вот наиболее существенные их смысловые грани [Семина, 2018]. Семантикой заглавий акцентируется и

ключевая роль субъекта в формировании символической картины мира: мысля себя богоизбранным, он стремится соединить временное и вечное, бытие и инобытие, видя в обретенном единстве конечную цель творчества²⁴⁶. Этот сюжет, последовательно реализованный Новиковым как в подготовленных при его участии сборниках, так и в стихах, опубликованных посмертно, как раз и будет предметом нашего рассмотрения.

Уже ранние произведения автора, собранные в книгах «Условные знаки» и «Окно в январе», «прошиты» мотивом утратившего цельность временного потока: и частная жизнь человека, и «большая» история обнаруживают трудно преодолимую дискретность. Например, в стихотворении «Чукоккала» амбивалентным символом его единства / распада выступает забытая повзрослевшей хозяйкой игрушка, чье экзотическое имя вынесено в заглавие: «Голое тело, бесполое, полое, грязное / В мусорный ящик не влезло — и брошено около. / Это соседи, отъезд своей дочери праздная, / Выперли с площади куклу по кличке Чукоккала» [Новиков, 2007: 8]. Будучи взятой к супругу в Лианозово, она служила бы материальным воплощением связи между разнящимися этапами биографии ее владелицы — счастливого детства и замужества, но, «мерзнувшая» на лестничной клетке, сигнализирует о несовместимости прошлого и настоящего и прекращении семейных отношений (неслучайно расставание с дочерью дает родителям повод для праздника). Показательно, что мотив распада сопрягается у Новикова с перемещением в пространстве, модель которого спроецирована на временную ось: путь в будущее (к новому месту жительства) героиня совершает одна, поэтому кукла воспринимается как несостоявшийся медиатор, призванный устранять «разорванность» бытия. Корреляция пространственных и временных отношений в лирике поэта вообще довольно устойчива: если персональному существованию человека соответствует

²⁴⁶ См. также следующее проницательное суждение К. Кравцова: «Мандельштам видел задачу поэта в том, чтобы “своею кровью склеить двух столетий позвонки”, разбитый позвоночник века, восстановить преемственность (традицию). Ту же попытку я вижу и у Дениса <Новикова. — А. Б.>» [Кравцов, 2018: 9].

горизонтальная структура, то масштабные исторические события и выходящие за пределы эмпирического мира категории, как правило, нуждаются в вертикальной системе координат.

Так, в программных «Стансах ко времени № 2» протагонист еще уклоняется от «пожара эпохи», где «сгорают» его неосмотрительные товарищи: ведомый инстинктом самосохранения, он наблюдает за происходящим со стороны. Поиск универсальных истин (а именно их жаждут погибшие) — сродни работе шахтера, но из «забоя» суждено вернуться не каждому: по мере разворачивания сюжета последний оборачивается могилой, а лопата, которой ее засыпают, прорастает «живыми побегам» (пепел и разложившаяся плоть делают почву чрезмерно плодотворной). Угадываемый в подтексте фразеологизм «докопаться до истины» обнаруживает тем самым свою нелицеприятную изнанку: единственным обретенным знанием оказываются очертания летейского пейзажа — но лишь на его фоне возможно примирение «героя труда и быта» и «патлатого битника» [Новиков, 2007: 25]. Согласно Новикову, условием контакта с историей (и просвечивающей сквозь нее вечностью), может быть только смерть человека, понятая как буквальное нисхождение в ад (например, в проанализированном стихотворении) или движение в противоположном направлении — к небу (во многих последующих произведениях автора). Купленное такой ценой мировое единство удостоверяется в «Стансах...» символическим образом воробья, причастного и «верху» и «низу», — а крохи, которые он сыплет страждущим, трактуются как знак утешения [Новиков, 2007: 25].

Убежденность субъекта в том, что рука пишущего «ведома *оттуда*», не только позволяет расслышать «космос сквозь оболочку Земли» [Новиков, 2007: 36; курсив автора. — А. Б.], но и сообщает всему, что он делает, исключительную значимость (не отменяющую, впрочем, и сомнений в божественном происхождении «дара»). Отсюда — комплекс мотивов, «уравнивающих» творческий путь поэта с «крестным путем» Христа:

перемещение по московским улицам в одном из стихотворений сначала семантизируется как «дорога жизни», соединяющая разные временные планы («Кто ты, предок? Сиятельный хам. / Кто потомок? Не слышно ответа» [Новиков, 2007: 27]), а затем — как восхождение на Голгофу («Не бульваром Страстным — так путем. / Нету разницы принципиальной» [Новиков, 2007: 27]). Предполагаемые евангельским сюжетом мученическая смерть и воскресенье способствуют укрупнению фигуры протагониста, чьей жертвенностью обеспечивается непрерывность существования как такового («Наступаю в свой собственный след, / плоский след то потомка, то предка» [Новиков, 2007: 27]). Символическая роль медиатора культивируется лирическим субъектом и в зрелых текстах Новикова, причем чем дальше, тем последовательней на передний план выдвигается метапоэтическая проблематика.

Показательно, что в книге «Караоке» место протагониста в мироздании закреплено формулой «Не пес на цепи, но в цепи неразрывной звено» [Новиков, 2007: 70], акцентирующей его посредническую функцию. При этом орудием медиации неизменно выступает слово, в котором не только исчезают любые крайности («...скажу на авось, / что-то между “прости меня” и “накажи”...» [Новиков, 2007: 67]), но и осуществляется их телеологическое «оправдание»: «Только слово, которого нет на земле, / и вот эту любовь, и вот ту, и меня, / и зачатых в любви, и живущих во зле / оправдает» [Новиков, 2007: 67]. Принципиальна как метафизическая природа этого слова, так и отсутствие его в границах земного пространства, в силу чего творчество понимается как трансцендирование, сверхзадача которого — приобщение «божественному глаголу», способному разрешать экзистенциальные противоречия. Сюжетной реализацией трансцендирования становится устремленность героя вверх, метафорически выраженная в образах «ковра-самолета» [Новиков, 2007: 110] или стихов, оставляющих

«в небе прорехи»²⁴⁷ [Новиков, 2007: 66]. Вместе с тем ведущая поэта «рифма-богиня» запросто оборачивается своей противоположностью — «потаскухой» и «ложью во спасение» (и такая «подмена» свидетельствует о присущей символу «онтологической асимметрии» [Темиршина, 2009: 32–35]).

Наиболее последовательно обрисованная сюжетика реализована в стихотворении, давшем название книге: «караоке», понимаемое в качестве «исполнения обывателем подлинника» [Козлов, 2017: 20], — одновременно и символ поэзии, и указание на ограниченность теургических возможностей творца, «озвучивающего» чужую «песню». Уже отмечалось, что картины из жизни «лондонского паба» с не попадающей в такт миссис Кокни разворачиваются в сознании субъекта и «синхронизируются» с творческим актом [Козлов, 2017: 20] (возникновение текста и стоящие перед ним задачи становятся у Новикова главным предметом высказывания). В первой строфе обращает на себя внимание вертикальная структура пространства: если с «низом» связываются представления о «тишине» и «смерти», то с «верхом» — о преодолевающей их «музыке», синонимичной поэзии: «Обступает меня тишина, / предприятие смерти дочернее. / Мысль моя, тишиной внушена, / порывается в небо вечернее. / В небе отзвука ищет она / и находит. И пишет губерния» [Новиков, 2007: 117]. Выходу за пределы физического мира ради обретения «настоящих» слов должен предшествовать «выход из себя» — самопожертвование, поэтому автономиями героя становятся «Аполлон Есенин» и «Модест Саврасов», «окликающие» судьбы тех его предшественников, творческий метод которых, по точному выражению К. Кравцова, можно назвать «самосожжением» [Кравцов, *Заостриться острой смерти. Часть VI*]. Очерченный культурный контекст открывает в заглавном понятии дополнительные смыслы: «караоке» —

²⁴⁷ В «Самопале» этот ряд пополняется «качелями»: «И мысками вперед инстинктивными / в *этот* мир порываешься вновь: / раз — сравнилась любовь со светилами, / два-с — сравнилась с землею любовь» [Новиков, 2007: 123; курсив автора. — А. Б.].

свидетельство не столько художественной ущербности, сколько того, что творцу во все времена доступна лишь одна «мелодия», поверх которой наносится индивидуальный смысловой «узор». «Мелодия» эта пусть временно, но гармонизирует мир — однако за возможность следовать ей приходится платить жизнью. Логично, что в последней строфе благодаря усилиям поэта негативные начала мира отступают, а его слову вторит уже не бездарное пение миссис Кокни, а совершенно иная, запредельная «музыка»: «Отступает ни с чем тишина / Паб закрылся. Кемарит губерния. / И становится в небе слышна / песня чистая и колыбельная. / Нам сулит воскресенье она, / и теперь уже без погребения» [Новиков, 2007: 118].

В свете сказанного принципиально, что и «Самопал», и «посмертные» стихи Новикова изобилуют символами саморазрушения через творчество. В «Черное небо стоит над Москвой...» поэт уподобляется «полуживой» фабрике, не только не требующей платы за труд, но и совмещающей в одном лице функции «жреца» и «жертвенника». В результате стихописание позиционируется как священнодействие, а дым — побочный продукт горения, — приравнивается к воскурению фимиама. Приближая и приветствуя тем самым новые «времена», герой становится причастным эпохе, которой прежде сторонился, — правда, встреча с мандельштамовским «веком-зверем»²⁴⁸ по определению непродолжительна. Зато дым и поэтическое слово в финале произведения прямо отождествляются — но чтобы они достигли «ветхозаветных ноздрей» и «новозаветных ушей», поэту необходимо «заостриться острой / смерти» [Новиков, 2007: 177]. Сходный пример — «Поднимется безжалостная ртуть...», где повышение температуры в градуснике (отметим в очередной раз вертикальную организацию пространства) свидетельствует как о болезни, так и о напряжении творческих способностей человека, у автора взаимообусловленных. Разрушение же

²⁴⁸ Ср.: «Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки / И своею кровью склеит / Двух столетий позвонки?» [Мандельштам, 2017: 159] — «За ухом зверя из моря треплю, / зверь мой, кровиночка, век; / мнимую близостью хвастать люблю, / маленький я человек» [Новиков, 2007: 177].

«стеклянного купола» под напором ртути может интерпретироваться и как прорыв в «иное», соединяющий разные сферы бытия, — и как неизбежная смерть пишущего [Новиков, 2007: 220].

Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что семантической основой символа в поэзии Д. Новикова оказывается трудное обретение миром исходной целостности. Будучи достижимой в потенции, она требует от поэта усилий, направленных на ее актуализацию. Воплощенная в системе пространственных оппозиций (прежде всего верха и низа), антиномичность бытия преодолевается в процессе медиации — при этом роль «связующего элемента» неизменно отводится лирическому субъекту. Подобным статусом мотивирована, во-первых, специфика его самопрезентации (в некоторых стихотворениях он уподобляется Христу), а во-вторых, представление о теургической силе слова (именно оно способно вернуть миру былую гармонию). Творческий акт, таким образом, окрашивается в жертвенные тона, поскольку обладание таким словом оплачивается смертью протагониста. Сюжетообразующим мотивом лирики закономерно оказывается движение вверх, иногда отождествляемое с восхождением на Голгофу, — но и без учета евангельских коннотаций безусловно гибельное. Менее «кровавый» способ приобщения к «иному» в русской лирике второй половины XX – начала XXI в. задолго до Новикова был апробирован Л. Аронзоном²⁴⁹, а иероглифическое слово, ставшее для него «инструментом» такого «приобщения», должно восприниматься как укорененная в параллелизме «мутация» символа.

Понятие «иероглиф» применительно к литературным текстам впервые употребил Л. С. Липавский, в лексиконе которого оно служило обозначением невыразимого — того, что «нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом» [Друскин, 2000: 324]. По определению Я. С. Друскина, иероглиф — это «некоторое материальное явление, которое <...> говорит... больше», чем

²⁴⁹ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Иероглифическое слово в лирике Леонида Аронсона» [Бокарев, 2016а].

«им непосредственно выражается как материальным явлением». Подобно любому знаку, иероглиф имеет «собственное» (физическое, биологическое, физиологическое) и «несобственное» (принимающее форму метафоры, оксюморона или бессмыслицы) значение [Друскин, 2000: 324–325]. Именно в такой, крайне широкой, трактовке термин используется в цитируемой здесь работе Друскина об А. Введенском: согласно исследователю, иероглифом может быть как отдельное слово, так и произведение в целом [Друскин, 2000: 323–416]. Вместе с тем очевидно, что эвристическая продуктивность понятия напрямую зависит от его семантического объема — чем неопределенней границы термина, тем менее состоятелен он как инструмент анализа. Отсюда необходимость, с одной стороны, пересмотреть литературоведческие суждения об иероглифе, с другой — отграничить его от смежных категорий.

В работах, посвященных русскому авангарду (прежде всего поэтике ОБЭРИУ), иероглифом принято называть опорное слово «со сквозным увеличенным... значением» [Герасимова, 2011: 19]. Общим местом стало представление о ситуативном характере его референтного плана [см.: Герасимова, 2011: 18–24; Кобринский, 2013: 256–259; Коновалова, 2005: 9]: по мнению А. А. Кобринского, денотативная семантика подобного знака полностью подчинена коннотативной, поэтому любая попытка навязать ему «совпадающее с узуальным означаемое приводит к разрушению как локального сегмента текста, так и смысловой структуры целого...» [Кобринский, 2013: 256–257]. Последняя особенность, по-видимому, и должна рассматриваться как главное качество иероглифа, однако не менее важны и такие его характеристики, как частотность употребления и семантическая несочетаемость с контекстом [Герасимова, 2011: 20; Коновалова, 2005: 9]. В отличие от слов-сигналов, которые, как правило, однозначны и входят в текст с заранее предзаданным кругом ассоциаций [Гинзбург, 1997: 27–28], слова-иероглифы семантически многомерны и носят подчеркнуто окказиональный характер. Подобно символам, они указывают на «понятийную область», чьи «границы не могут быть определены

однозначно», но при этом не просто подразумевают нечто, но и акцентируют наличие реальности, недоступной человеческому опыту²⁵⁰ [Коновалова, 2005: 9–10]. Поскольку семантический ореол иероглифа может быть определен лишь на основе сопоставления контекстов, в которых он употребляется, закономерно, что адекватное прочтение отдельного стихотворения требует осведомленности читателя о специфике поэтической системы в целом. В силу этого изначально самостоятельные произведения обнаруживают свойства единого текста, где «каждое слово цепляется невидимыми крючками за ткань соседних стихотворений», а те, в свою очередь, «раскрывают и объясняют друг друга» [Герасимова, 2011: 22].

Сказанное справедливо и по отношению к лирике Леонида Аронсона, чью поэтику — в соответствии с общей тенденцией эпохи — характеризует «интеграция авангардных элементов в классический поэтический язык» [Бирюков, 2008: 250]. Типологически стихи Л. Аронсона близки обэриутам (известно, что он хорошо знал и ценил творчество Н. Заболоцкого [Степанов, 2006: 25; Эрль: *Несколько слов о Леониде Аронzone (1939–1970)*]) — к ним же, вероятно, восходит у него и принцип иероглифа, на который обратил внимание В. И. Эрль²⁵¹ [Эрль: *Несколько слов о Леониде Аронzone (1939–1970)*]. В работе другого исследователя, А. И. Степанова, выделяются устойчивые элементы поэтического словаря Аронсона и предпринимается попытка описать основные «концепты» его лирики; в то же время «иероглифическая» природа этих «концептов» не учитывается, а

²⁵⁰ Ср. с хрестоматийным высказыванием А. А. Введенского: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. <...> И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира» [Липавский, 2005: 323].

²⁵¹ Исследователем названы и основные слова-иероглифы, свойственные поэтике Аронсона; впрочем, не все они отвечают принятым нами критериям «иероглифичности»: например, такие понятия, как «ручей» и «свеча», несмотря на относительно высокую частотность, обладают очень слабым, плохо развитым «несобственным» значением [Эрль: *Несколько слов о Леониде Аронzone (1939–1970)*].

особенности функционирования остаются непроясненными [Степанов, 2006]. Мы же далее преследуем двоякую цель: дать характеристику ключевых в творчестве автора слов-иероглифов и продемонстрировать «механизмы» их включения в поэтическое высказывание.

В зависимости от того, на какую область невыразимого указывает «несобственное» значение слова, в лирике Аронзона можно выделить три группы иероглифов. Наиболее многочисленную составляют (1) иероглифы божественного присутствия и «полноты творения» [Аронзон, 2006 (1): 66] — *красота, холм, дитя, дева*. Им близки (2) иероглифы герметичности и целостности мира — *небо, пейзаж, лицо*. Наконец, совершенно иную — противоположную — семантику развивают (3) иероглифы небытия и смерти — *пустота, молчание*²⁵². Важно отметить, что смысловое наполнение перечисленных понятий зависит не только от их контекста, но и от тех, часто весьма неожиданных, связей, которые устанавливаются между ними в творчестве поэта. Учитывая эти связи, остановимся на каждой из выделенных групп подробно.

(1) Главная функция иероглифов *красота, холм, дитя* и *дева* — служить сигналом «одухотворенности» мироздания и неявного присутствия бога в нем. Самое частотное в этом ряду понятие — *красота* — осмысливается Аронзоном как разлитая в природе витальная энергия, пронизывающая все стороны существования. Как правило, она воплощается в образах материально-телесного плана, выступая атрибутом или животного мира («...зады прекрасные кобыл, / на кои я смотрел часами» [Аронзон, 2006 (1):

²⁵² Приведем результаты статистики (для каждого иероглифа указываются наиболее характерные его варианты, т.е. слова, входящие в одно с ним семантическое поле, а также количество употреблений). Иероглифы божественного присутствия: *красота* (12), *красивый* (32), *прекрасный* (14), *красавица* (7); *дева* (26), *жена* (18), *женщина* (9), *девочка* (7), *Даная* (3); *холм* (51), *гора* (12); *дитя* (25), *младенец* (5), *детство* (4), *детский* (3). Иероглифы единства и целостности мира: *небо* (100), *небесный* (6); *лицо* (71), *лик* (14); *пейзаж* (46), *пленэр* (8). Иероглифы небытия и смерти: *пустота* (9), *пустой* (33), *пустынный* (5), *запустенье* (4), *пустыня* (4); *молчание* (13), *смолчать* (4), *молчаливый* (1). Все подсчеты выполнены по изданию: Аронзон, Л. Л. Собрание произведений. В 2 т. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006 [Аронзон, 2006]. Проанализировано 280 стихотворений и поэм (проза, пьесы, стихотворения на случай и т.д. не учитывались).

45; курсив в стихотворениях Аронсона и далее везде наш. — А. Б.]), или любимой героиней женщины — *девы, жены, Данаи* («*Красавица*, богиня, ангел мой, / исток и устье всех моих раздумий...») [Аронзон, 2006 (1): 212]). При этом последняя является субъекту не только в привычных обстоятельствах повседневности, но и в условных декорациях «рая» [Степанов, 2006: 51–53], где она занимает положение «на вершине холма»²⁵³ [Аронзон, 2006 (1): 108] и тем самым становится причастной божественному — именно здесь контакт с высшими силами наиболее вероятен. Другое стихотворение, «Утро» [Аронзон, 2006 (1): 108], как раз и повествует о возможности такого контакта, однако холм «украшает» на этот раз не возделывающая страсти *дева*, а «нагое дитя» [Аронзон, 2006 (1): 108], возвещающее о близости бога: «Не дитя там — душа, заключенная в детскую плоть, / не младенец, но знак, знак о том, что здесь рядом Господь!» [Аронзон, 2006 (1): 108]. Отношения эквивалентности, возникающие между *младенцем* и *девой* в силу их пространственной локализации, приводят содержание иероглифов к общему смысловому итогу: будучи неотъемлемой принадлежностью каждого из них («Боже мой, как все *красиво!* / Всякий раз, как никогда!» [Аронзон, 2006 (1): 213]), *красота* не просто сообщает им качество «полноты творения», но и «заражается» элементами их «несобственных» значений. В результате иероглифы получают возможность более или менее свободно заменять друг друга, не утрачивая своих первоначальных функций и даже приобретая дополнительные коннотации.

(2) Уже первыми исследователями Аронсона отмечено, что изображаемая им действительность имеет очень мало общего с реалиями советской эпохи и, как правило, лишена конкретных примет времени [Степанов, 2006; Эрль: *Несколько слов о Леониде Аронзоне (1939–1970)*; Кривулин, 2006]. По точному наблюдению А. И. Степанова, «в центре внимания автора находится мир собственного сознания, к которому события окружающей жизни прорываются как будто приглушенными, прошедшими

²⁵³ См., например, стихотворение «Резвится фауна во флоре...».

сквозь толщу избирательной, трансформирующей работы воображения» [Степанов, 2006: 21–22]. Этот воссоздаваемый из произведения в произведение «ландшафт» души В. И. Эрль предложил называть «миром-пейзажем» [Эрль: *Несколько слов о Леониде Аронзоне (1939–1970)*], подчеркивая его нетождественность эмпирической реальности. Действительно, возникающий в стихах Аронзона универсум отличается автономностью и целостностью, о которых и призваны свидетельствовать такие иероглифы, как *пейзаж*, *небо*, *лицо*. Характерный пример — стихотворение «Гуляя в утреннем *пейзаже*...» [Аронзон, 2006 (1): 128], где вынесенное в заглавную строку понятие не столько обозначает внешние по отношению к герою подробности, сколько говорит о его погруженности в себя. В сходном значении используется и слово *пленэр*, указывающее как на психологическое состояние субъекта, так и на результат его словесной фиксации: «Пушкин скачет на коне / на *пленэр* своих элегий» [Аронзон, 2006 (1): 148]. Что же касается *неба*, то оно утверждает единство «мира-пейзажа» через многократно варьируемый мотив отражения / подобия, восходящий к дорациональному, мифическому мышлению: представление о связи «всего со всем» («Высока здесь трава, и лежат зеркалами спокойных небыстрых небес / голубые озера, качая удвоенный лес» [Аронзон, 2006 (1): 63]) — одно из самых устойчивых в лирике Аронзона. Несколько иное авторское задание выполняет иероглиф *лицо*, с помощью которого акцентируется уникальность попадающих в поле зрения субъекта явлений. Уникальность эта вовсе не отменяет их глубинного родства, поскольку все они — плод одной и той же креативной фантазии, чей отпечаток заметен даже невооруженному глазу: «Все лицо: лицо — лицо, / пыль — лицо, слова — лицо, / все — лицо. Его. Творца. / Только сам Он без лица» [Аронзон, 2006 (1): 201]. Заметим попутно, что статус «растворенного» в своем же создании демиурга в приведенном стихотворении оказывается двойственным: это и объект религиозного поклонения, Творец всего сущего, и сам субъект, творец переживаемого им «мира-пейзажа».

(3) С понятием *пустота* в лирике Аронсона обычно связан перечень «осенних» ассоциаций, от которых — в соответствии с логикой мифа — смысловые нити протягиваются к небытию и смерти. В отдельных случаях данная мотивная связка получает даже интертекстуальную «поддержку»: стихотворение «Где листья мертвенны и, тихо шевелясь...» во многом опирается на «Запустение» Е. А. Баратынского, а в «Финляндия. Все время забегают...» классический текст упомянут сознательно (наряду с другим шедевром того же автора — поэмой «Пиры»). Как бы то ни было, *пустота* вызывает у героя исключительно негативные чувства — она сопряжена с тоской, горечью, боязнью утраты: «Кто-то гасит огни, вслед за ранним трамваем — покой, / между стен — *пустота*, как безудержный птицы полет, / между впадин дворов, за карниз зацепившись рукой, / повисает тоска, как вернувшейся осени плод» [Аронзон, 2006 (1): 292]. Уже основное качество *пустоты* — «беспредметность», «незаполненность» — в творчестве Аронсона оказывается мнимым: поскольку в ней ютятся «бытующие бестелесно» души [Аронзон, 2006 (1): 152], сама она предстает если не лимбом, то, как минимум, порталом в «засмертное» (отсюда, вероятно, и такие речевые конструкции, как «*пустой* гуляющими сад» [Аронзон, 2006 (1): 128], несущие явный налет алогичности). В отличие от *пустоты*, характеризующей прежде всего «мир-пейзаж», *молчание* зачастую оказывается персональным атрибутом субъекта и сигнализирует о его непричастности положительным началам жизни («Увы, живу. Мертвецки мертв. / Слова заполнились *молчаньем*» [Аронзон, 2006 (1): 197]). В некоторых произведениях этим понятием актуализирована метапоэтическая проблематика — оно понимается автором как инобытие слова, которое рождается из *молчания*, «сохраняет его суть и иногда к нему же возвращается» [Степанов, 2006: 34]. Таким образом, *молчание* наделено у Аронсона творческой способностью, оно — «матерьял для стихотворной сети» [Аронзон, 2006 (1): 173], то есть та бездна, которая одновременно и исток, и предел существования.

Если внутри групп все элементы в той или иной степени эквивалентны, то иероглифы, принадлежащие к разным группам, могут быть либо нейтральны по отношению друг к другу, либо резко противопоставлены между собой. Так, слова, указывающие на герметичность и целостность мира, в лирике Аронсона фактически не имеют «антонимов», зато такие понятия, как *красота* и *пустота*, *молчание* и *дева* и т. п. нередко «конфликтуют» на ограниченном текстовом пространстве. Взаимодействие противоположных по функции иероглифов и их роль в структуре текста удобно проследить на примере стихотворения «за пустотою пустота» — наиболее «темного» в творчестве поэта и до сих пор не привлекавшего внимания исследователей. Произведение, о котором пойдет речь, написано в 1969 году и относится к завершающему этапу творчества поэта, когда наряду с «классическими» вещами регулярно появляются тексты, ориентированные на авангардную эстетику. Совмещением разнонаправленных тенденций определяется и поэтика «рукодельной» книги «AVE», на страницах которой уживаются «неслыханная простота» и «заумное» слово, стандартная версификация и поэтический эксперимент, традиционная графика и смелые визуальные решения. Занимая в книге композиционно маркированную позицию (третье от конца), интересующее нас стихотворение не только собирает в единый фокус ее ключевые мотивы, но и репрезентирует — в максимально «сгущенном» виде — основополагающие черты аронзоновской поэтики. Иными словами, «за пустотою пустота» может восприниматься как обобщающий «центон», сводящий вместе характерные для автора образы и темы. С другой стороны, полученные в ходе его анализа данные — именно в силу «аккумулирующей способности» текста — вполне могут быть распространены и на лирику Аронсона в целом.

С точки зрения стиховой организации текст представляет собой двадцать строк четырехстопного ямба без знаков препинания, прописных букв и разбивки на строфы. Ритмико-синтаксические и фонетические особенности определяются повторением структурной схемы, состоящей из

пространственного предлога «за», обстоятельства места и подлежащего; в роли обоих членов предложения выступает одна и та же лексема, а ее мена в каждом новом стихе запускает двигатель лирического сюжета: «за пустотою пустота / за высотой высота / за листотою листота / за велистою велиста / за суетою суета / за пристотою пристота / за блестотою блестота / за светотою светота / за прастотою прастота / за вистотою вистота / за густотою густота / за пламястою пламяста / за чустотою чустота / за пестотою пестота / за шестотою шестота / за консистою консиста / за горлистою горлиста / за лысотою лысота / за красотою красота / за осотою осота» [Аронзон, 2006 (1): 231].

Смысловая перспектива текста формируется напряжением между различными уровнями его структуры. С одной стороны, синтаксический параллелизм и сплошная звуковая инструментовка (основанная на словесном повторе в начале стиха, тождестве грамматических окончаний и воспроизведении консонантного комплекса *ст*) указывают на равную значимость соседних — как по вертикали, так и по горизонтали — элементов; ритмическое решение (последовательный пропуск ударений на первой и третьей стопе) и графическое оформление текста также призваны нейтрализовать семантические различия. С другой стороны, лексический состав стихотворения подчеркнуто неоднороден и включает, помимо единиц конвенционального языка, целый ряд словообразовательных неологизмов. Последние, в свою очередь, также разнохарактерны: если в словах типа «листорота», «блестота», «светота» и т. п. угадываются реально существующие в языке корни, то «присторота», «прасторота» и «чустота», по всей видимости, асемантичны, хотя и могут вызвать вполне определенные ассоциации. Таким образом, ритм, фоника, графика и синтаксис стихотворения указывают на принципиальную нераздельность поэтического мира, максимальную «спаянность» его компонентов, в то время как лексико-семантический строй, напротив, утверждает их разнообразие и несводимость к «общему знаменателю».

Побеждает в «противоборстве» тенденция к интеграции, поэтому тему стихотворения — разумеется, в наиболее общем виде — можно определить как «единство разного». Правда, такой подход не учитывает синтагматического аспекта, а именно той последовательности, в которой упомянутые «реалии» предъявляются читателю. Порядок (и сам отбор) полнозначительных слов, естественно, не случаен: если открывает перечень иероглиф *пустота*, понимаемый как отсутствие жизни, небытие, то завершается он *красотой* — воплощением бытийной полноты, избытком витальности. Значимы и другие, «промежуточные», понятия: «высота» задает тексту пространственное измерение; «суэта», являясь атрибутом человека, вводит субъектное начало, а идущая следом «густота» воспринимается почти буквально — как «вещество существования», материальная основа мира. Читатель, следуя за поэтом, как бы приближается к *красоте*, оставляя позади множество областей, из которых лишь немногие поддаются определению — «локализовать» смысл аронзоновских неологизмов едва ли возможно.

Итак, вселенная мыслится поэтом как конфликтное единство, на отрицательном полюсе которого находится *пустота*, на положительном — *красота*; подразумеваемое движение от одного к другому составляет центральное событие стихотворения, а использование неконвенциональных языковых средств обнаруживает метапоэтическую проблему — невозможность выразить многообразие мира простым человеческим словом. Обращают на себя внимание и регулярные лексические удвоения («за *пустотою пустота*», «за *высотой высота*» и т.д.), как бы «умножающие» степень соответствующих качеств. Очевидно, что такие повторы не просто повышают значимость составляющих текст элементов, но и актуализируют важную для Аронсона тему «полноты творения».

Если приведенные наблюдения справедливы, необходимо разрешить еще несколько вопросов: какими индивидуально-авторскими коннотациями определяется семантика иероглифов? какие связи устанавливаются между ними и пространственной организацией текста? наконец, почему *красота*,

понимаемая как «венец творения», занимает в нем не последнюю (в абсолютном конце высказывания, что было бы логично), а предпоследнюю позицию? Чтобы ответить на них, обратимся к наиболее репрезентативным контекстам стихотворения, прежде всего к тем микрофрагментам, в которых упоминаются его «опорные» понятия — иероглифы *пустота* и *красота*:

- «Не смею доверяться *пустоте*, / ее исконной, лживой наготе, / в ней столько душ, не видимых для глаза, / но стоит только в сторону взглянуть, / как несколько из них или одну / увидишь через время или сразу» («В пустых домах, в которых все тревожно...») [Аронзон, 2006 (1): 120];

- «Сквозь форточку — мороз и ночь. / Смотрю туда, в нору. / А ты, моя жена и дочь, / сидишь не пряча грудь. // Сидишь в счастливой *красоте*, / сидишь, как в те века, / когда свободная от тел / была твоя тоска. <...> И, видно, с тех еще времен, / еще с печали той, / в тебе остался некий стон / и тело с *красотой*» («Сквозь форточку — мороз и ночь») [Аронзон, 2006 (1): 208–209];

- «Хандра ли, радость — все одно: / кругом *красивая* погода! / Пейзаж ли, улица, окно, / младенчество ли, зрелость года, — / мой дом не *пуст*, когда ты в нем / была хоть час, хоть мимоходом: / благословляю всю природу / за то, что ты вошла в мой дом!» («Хандра ли, радость — все одно...») [Аронзон, 2006 (1): 168].

По мнению А. И. Степанова, *пустота* в поэтическом мире Аронзона не только «не лишена предметности», но и, вопреки ожиданиям, «густо населена» [Аронзон, 2006 (1): 49]. Действительно, перед нами отнюдь не вакуум, а лишь обманчивое «отсутствие присутствия»: *пустота* обитаема множеством бесплотных существ, увидеть которых не составит труда — достаточно лишь немного изменить угол зрения. *Красота* же, напротив, всегда явлена «во плоти» и часто «неотделима» от тела (как правило, женского), в том числе и от материально-телесного низа (ср. в другом стихотворении: «...вон ваша грудь! вон ноги ей под стать! / и если лик таков, так что же пах за диво!» («Неушто кто-то смеет вас обнять?») [Аронзон,

2006 (1): 186]). Отношение субъекта к каждому из членов оппозиции заметно разнится: если *пустота* вызывает недоверие и объявляется «лживой», то *красота* расценивается как единственная альтернатива разрушительным началам мира (см. также стихотворение «На стене полно теней...», где экзистенциальный тупик разрешается созерцанием любимой женщины: «Жизнь дана, что делать с ней? / Я проснулся среди ночи. / О жена моя, воочью / ты прекрасна, как во сне!» [Аронзон, 2006 (1): 196]). Впрочем, рассматриваемые понятия в лирике Аронзона обнаруживают также зыбкую, как бы мерцающую, связь. Так, *красота* героини ведет свою «родословную» от «тех еще времен», когда человеческие состояния могли легко обходиться без своих носителей — и вполне очевидно, что их «бестелесное» существование может интерпретироваться как явный аналог «эфemerности» населяющих *пустоту* существ. Сходный пример — знаменитый «Пустой сонет», где стихотворение о *красоте* записывается вокруг *пустого* пространства, в которое неизбежно упирается взгляд читателя [Аронзон, 2006 (1): 182–183]. В обоих случаях дистанция между двумя семантическими полюсами — *пустотой* и *красотой* — предельно сокращена, — что и облегчает переходы от одного к другому, делая их не просто возможными, но и по-своему закономерными.

Выявленные смыслы «срабатывают» и в интересующем нас стихотворении — регулярные в лексиконе поэта слова-иероглифы входят в текст с устойчивым диапазоном значений, одновременно и обогащая, и уточняя его содержание. Так, становится понятным, что *пустота* мыслится Аронзоном не как абсолютное небытие, а скорее как инобытие *красоты*, как ее невидимая, но обязательная изнанка — и это вовсе не отменяет, а лишь смягчает их явную оппозицию. Последняя же, как часто бывает в подобных случаях, проецируется на пространственное измерение текста, а именно на его вертикальную ось, в результате чего с «верхом» связываются

представления о *пустоте*, бестелесности и смерти²⁵⁴, а с «низом» — о *красоте*, телесности и жизни. Проясняется и финал стихотворения: последняя строка (она явно ощущается читателем как избыточная) будто бы подсказывает новый «марш-бросок», но уже в ином, противоположном, направлении — от *красоты* к *пустоте*, которые, подобно двум сторонам одной медали, не могут существовать друг без друга. При таком прочтении композиция стихотворения принимает облик змеи, кусающей себя за хвост: дочитав текст до конца, мы можем, не делая паузы, продолжить чтение с начала, а затем вновь повторить ту же процедуру — и так до бесконечности.

Таким образом, свойственная стихотворению «за пустотою пустота» смысловая компрессия должна рассматриваться как неотъемлемое качество аронзоновской поэтики. Иероглифическое слово не просто актуализирует контекстуальные связи и тем самым расширяет семантическое пространство текста, но и отсылает читателя к сферам, традиционно закрытым для сознания (такие понятия, как бог, душа или смерть сопротивляются познавательной активности). Не претендует на их освоение и Л. Аронзон — однако сама попытка говорить о невыразимом на изначально не приспособленном для этого языке имеет большую, в том числе и художественную, ценность. Кроме того, принципиальная контекстность его лирики может интерпретироваться как аналог мировой целостности, в которой преодолеваются антиномии (например, *пустота* и *красота*) — но ее «реконструирование» требует не только авторского, но и читательского усилия. Еще один способ репрезентации этой целостности — современная интермедальность, восходящая к параллелизму или во всяком случае опирающаяся на его структурный принцип, осложненный перенесением «признака» (будь то мотив или прием, свойственный искусству-«попутчику») из одного «плана» в другой [Веселовский, 2008: 126].

²⁵⁴ Давно замечено, что поэтический мир Аронзона нестабилен в своих параметрах [Степанов, 2006: 39]: хотя в большинстве случаев движение вверх означает приближение к Богу (см., например, уже упомянутое стихотворение «Утро»), с «высотой» могут быть связаны и совершенно противоположные ассоциации.

По мнению О. А. Ханзен-Леве, концепция интермедиальности вызвана к жизни общекультурным стремлением «к обмену, смешению, гибридизации», воплотившемуся в тенденциях «интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультурности [Ханзен-Леве, 2016: 22]. С позиций исторической поэтики важно отметить, что явления, фиксируемые данным термином, близки тому, что А. Н. Веселовский называл народно-обрядовыми играми, соединяющими зачатки литературы с элементами хорового исполнения, музыкой, танцами и т. д. [Веселовский, 2008: 200]. Имитацией синкретического представления разных видов творчества при безусловной литературной (в данном случае лирической) доминанте определяется историческая семантика интермедиальности: если исходная целостность недоступна, ее можно «симулировать» в целях решения локальных художественных задач. Иными словами, спектр мотивов, с которыми сочетается интермедиальность, обусловлен, с одной стороны, спецификой взаимодействующих искусств, с другой — особенностями авторской поэтики. Примером функционирования подобной образности в русской лирике второй половины XX – начала XXI в. могут служить поэтические системы А. Цветкова и Б. Рыжего, испытавшие влияние и усвоившие художественную специфику театра и кино.

С понятием театральности в специальной литературе связана идея «семиотического удвоения» мира, суть которой состоит в том, что попадая в сценическое пространство, «вещи становятся знаками вещей», чувства и мысли человека контролируются авторским замыслом, а сам он лишь исполняет отведенную режиссером роль [Лотман, 1998; Пави, 1991: 365–367; Полякова, 2008]. При таком подходе театрализация текста — вне зависимости от его родовой природы — предполагает не столько тематизацию театра (хотя и она видится необходимым условием), сколько установку на специфические для зрелищного искусства «эффекты»: актуализацию визуального ряда, нарочитую условность действий и обстоятельств, разнообразные перевоплощения (например, смену амплуа и

«масок»). Соответственно, полномочия зрителя, без которого театр не существует, «делегированы» читателю: именно в его присутствии и под его пристрастным взглядом протекает жизнь героев — и именно его благосклонности взыскует в конечном итоге персонаж-актер.

В лирике Алексея Цветкова²⁵⁵ репертуар «театральных» мотивов устойчив и используется как в ранних, созданных в 1970–1980-е гг., так и в поздних, написанных в два последние десятилетия, текстах. Участники сценического действия — актер, режиссер, зритель, наконец, сам драматург, сочинивший пьесу, — регулярно становятся героями его стихотворений, а заглавие одной из книг, «Шекспир отдыхает», выдвигает на передний план театральную проблематику. В поле зрения лирического субъекта нередко попадают атрибуты сцены: декорации, реквизит, оркестр, исполняющий оперу, — однако наибольший интерес представляют, конечно же, сами принципы, которыми регулируются структурно-семантические преобразования текста под влиянием «театрального кода» [Шевченко, 2006: 60; см. также: Лотман, 1998: 617–673; Хализев, 1986: 63–80]. К рассмотрению этих принципов мы и обратимся далее.

Прежде всего, обыденная реальность мыслится Цветковым как неудачная и плохо срежиссированная пьеса. Она характеризуется не только обилием персонажей, принципиально не укладывающихся в схему «главные — второстепенные» («существуют волк и выдра / есть ежи морские даже / тоже люди очевидно / общей пьесы персонажи» [Цветков, 2006в: 19]), но и откровенной несправедливостью мироустройства: неизвестному драматургу «вменяется в вину» существование болезней и смерти, осенних холодов и пищевых цепочек. Когда доступный непосредственному восприятию пейзаж обнаруживает плохо замаскированные «монтажные винты» [Цветков, 2006в: 22], то происходящие на его фоне события разворачиваются не иначе как «по калькам античных страстей» [Цветков,

²⁵⁵ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Поэтика театральности в лирике Алексея Цветкова» [Бокарев, 2016в].

2001: 53] или законам оперного либретто [Цветков, 2015 (2): 265]. Существенно лишь то, по какую сторону рампы оказывается лирический субъект: актер и зритель у Цветкова свободно меняются местами («все норовишь пристроиться в партере / врешь на подмостки выплунет как раз» [Цветков, 2015 (2): 288]), а то и вовсе сливаются в единый, как у сиамских близнецов, организм («Мы — одно естество, лицедей и поклонник, / Многорукое тело под куполом звезд» [Цветков, 2001: 33]).

Невозможность дистанцироваться, оградить себя от «заезженной драмы» жизни [Цветков, 2015 (2): 269] фактически лишает субъекта индивидуальности — если «все роли розданы», а сценарий известен заранее [Цветков, 2015 (2): 248], вероятность потери собственного «я» очень высока. Размывание границы между сценой и зрительным залом приводит к тому, что герой не «живет», а только «играет» самого себя. Его подлинное лицо «поглощается» множеством обличей, в которых он предстает читателю: так, «пьяного гуляку-гуслияра» [Цветков, 2001: 80] из «Сборника пьес для жизни соло» в «Состоянии сна» сменяет вождедеющий славы бард [Цветков, 2001: 182]; в вышеупомянутой книге «Шекспир отдыхает» на авансцене уже «пророк», чье слово претендует на формулирование абсолютных истин [Цветков, 2006в: 10]; наконец, в «Именах любви» перед нами демиург, способный корректировать наличный мир, но не властный над обстоятельствами собственной биографии [Цветков, 2007а: 58–59]. Как бы то ни было, в облике протагониста всегда акцентируется творческое начало — он одновременно и автор-творец, и исполнитель собственных «произведений», которые репрезентируются им в форме моноспектакля и с обязательным музыкальным сопровождением: «Меня любила врач-нарколог, / Звала к отбою в кабинет. / И фельдшер, синий от наколок, / Во всем держал со мной совет. / Я был работником таланта / С простой гитарой на ремне. / Моя девятая палата / Души не чаяла во мне» [Цветков, 2001: 126]. Иными словами, в лирике Цветкова художественно «разыгрывается» субъектный синкретизм автора и героя, неизбежно возникающий в тех

случаях, когда произведение исполняется на сцене его создателем [Бройтман, 2004а: 29]. Если автор «отдает» герою свой внешний облик и голос, «маска» намертво прирастает к лицу, и отделить «я» от «другого» оказывается почти невозможно [см.: Доманский, 2015: 83–99]. Показательно, что столь радикальные «перевоплощения» происходят с субъектом в присутствии публики: засыпать «не сходя с помоста» [Цветков, 2001: 80] для него привычное дело, поэтому и значимые поступки, и элементарные душевные движения неизменно выставляются на всеобщее обозрение.

Так, ключевое в биографии протагониста событие — повторное обретение поэтического дара (см. стихотворение «над пропастью как пророк») — совершается будто на театральных подмостках: «партер вороватых глаз» [Цветков, 2006в: 10] наблюдает за каждым движением субъекта, а предшествующие «метаморфозе» обстоятельства — текст явно ориентирован на полемику с пушкинским «Пророком» — подаются в откровенно фарсовых тонах: «назад в позабытый дом / припрыжка не по летам / должно быть ошибка в том / что шум поднимал не там / не тех тормошил и тряс / не с теми пускался в пляс» [Цветков, 2006в: 10]. В силу того, что традиционный в лирике конфликт *поэт — толпа* переносится на оппозицию *актер — зритель*, отношения героя с публикой вообще сложно назвать гармоничными. Субъект то и дело подвергается давлению со стороны окружающих («Боязно от ласковых и близких / Получать за дело по рукам» [Цветков, 2001: 80]), однако и сам в долгу не остается — презрение к аудитории, иногда отождествляемой с читательским сообществом («известен и я о вольтере / о сахарной норме в крови / но дошлый читатель в партере / улыбку во рту не криви» [Цветков, 2001: 247]), для него также естественно, как и любовь к животным. Такое самопозиционирование поэта-актера сродни поведению юродивого, для которого характерен целый арсенал приемов провокации, а «терроризировать» и обличать народ — в порядке вещей [Хализев, 1986: 71].

Однако как бы существенно ни различались примеряемые субъектом «маски», как бы ни варьировались его отношения со зрителем, в поэтическом мире Цветкова от человека мало что зависит: его существование подчинено чужой, часто враждебной воле, носителем которой может быть как абстрактная «судьба» («Судьба играет человеком / До смертной сырости на лбу» [Цветков, 2001: 60]), так и вполне конкретный автор — например, драматург Шекспир (в одном из стихотворений он аттестован как «составитель планеты» и «властелин полумира» [Цветков, 2006в: 50]). Сходный функционал обнаруживают и мотивы, восходящие к театру кукол. Прихотливая «игра с мироустройством», которую ведут герои книги «Эдем», предусматривает существование полумифического «Иалдаваофа», чьи «режиссерские ремарки» [Цветков, 2001: 256] полностью определяют их судьбы. Продолжением этой смысловой линии выступает пьеса, написанная одним из действующих лиц, режиссером кукольного театра Н. Заславским. Сюжет, который он всякий раз пересказывает «за бутылкой», сводится к тому, что, устав «дергаться на палочках», куклы решают «выкрасть у режиссера его экземпляр пьесы». Надеясь, что тогда их «оставят в покое», они собираются уничтожить текст, как вдруг выясняется, что пьеса — «как раз о таком заговоре кукол» [Цветков, 2001: 256–257]. Вполне очевидно, что произведение Заславского строится по принципу «сцена на сцене» и призвано объективировать условность театрального искусства. То, что для героев является реальностью, на самом деле хорошо продуманный сценарий, а способность персонажа к самостоятельному волеизъявлению не более чем фикция, рано или поздно обнаруживающая свою несостоятельность. Поэтому особенно важно, что функции кукловода и марионетки у Цветкова могут быть запросто инверсированы — протагонисту доступна любая из них (ср.: «Чадили окна духотой казармы, / Молочный пруд светился вдалеке. / И я сжимал, как кукольник базарный, / Тугие нити в потном кулаке» [Цветков, 2001: 11–12] — «куда нежней сидеть в окне / погоде радоваться разной /

корячиться петрушкой праздной / на кукловодном волокне» [Цветков, 2001: 168]).

Впрочем, несмотря на изначальную предзаданность, жизнь человека в лирике Цветкова может и вовсе оказаться мнимой. Этому способствует, в частности, активное использование сновидческих мотивов: традиционные формулы «вся жизнь — театр» и «жизнь есть сон» для поэта в равной степени актуальны и воспринимаются как синонимичные. Так, в стихотворении «клубок и прялка» сновидение развернуто как перебор эпизодов-воспоминаний, по отношению к которым лирический субъект выступает одновременно и как действующее лицо, и как заинтересованный наблюдатель. Ракурс изображения — как бы со стороны и сверху (текст подталкивает к визуальному восприятию описываемого) — неоднократно фиксируется и соответствует позиции зрителя на верхних ярусах балкона. Так исподволь подготавливается смыслообразующая метафора текста: сновидение — это своего рода «виртуальный» театр, где функции режиссера, актера и зрителя в одном лице совмещает сновидец: «ты теперь как театр только сцена внутри тебя / но темно и куда ни сунься в занавес мордой» [Цветков, 2010а: 118]. Трагизм такого «спектакля» уже в самой его конечности: временный сон неизбежно оборачивается сном вечным («вот умрем все вместе и примемся жить как жили» [Цветков, 2010а: 118]), поэтому закономерно, что главной проблемой субъекта становится необходимость отделить посюстороннюю реальность от ее потустороннего «суррогата» — и тем самым определить собственный бытийный статус.

Характерный пример — стихотворение «на пляже тени влажные ложатся», написанное «поверх» оперных интерпретаций мифологического сюжета об Орфее и Эвридике (название арии “*Que farò senza Euridice?*” отсылает к произведению К. В. Глюка, фраза «орфей в аду» — к музыкальной пародии Ж. Оффенбаха [Цветков, 2006в: 25]). Не менее значима и историко-культурная аллюзия: на «169-й день в году» [Цветков, 2006в: 25] приходится смерть первой супруги композитора Дж. Верди,

который (впрочем, даже не будучи упомянутым) соотносится тем самым с легендарным античным певцом. Являясь универсальным символом творца, последний может отождествляться и с лирическим субъектом, видящим себя со стороны (повествование ведется от третьего лица) — однако смысловой итог от «распределения ролей» не меняется: засмертный театр выглядит лишь несовершенным «слепком» и малоубедительной «копией» жизни: «река на букву с и бессловесны / птицеподобья в тучах муляжи / животных на притворном водоеме / над всеми кипарисовые свечи / пылают черным правильным огнем / и бабочки как проруби в сетчатке / стократ черней чем допускает глаз» [Цветков, 2006в: 25]. Финальный вывод — «нас нет никак» [Цветков, 2006в: 25] — более чем закономерен: происходящее на подмостках сродни невеселому карнавалу призраков — но таково и существование человека в целом.

Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что театральность, лежащая в основе целого ряда стихотворений А. Цветкова, реализуется как последовательная и многоаспектная тематизация отношений *жизнь — театр*, в свете которой рельефно проявляются отдельные, восходящие к зрелищным искусствам способы построения текста. Разыгрывание персональной биографии по законам сцены, в соответствии с драматургической логикой и режиссерской волей, определяет как структуру лирического субъекта (где развитое ролевое начало редуцируется синкретизмом автора и героя), так и специфику его коммуникативной стратегии (ориентированной на постоянный диалог с «другим», в том числе и с читателем). Мотивные связки *театр — сон* (как в стихотворении «клубок и прялка») и *театр — смерть* (как в стихотворении «на пляже тени влажные ложатся») акцентируют иллюзорность эмпирической действительности. Наконец, зыбкость границы между актером и режиссером, актером и зрителем, марионеткой и кукловодом может рассматриваться как «фирменная» черта «поэтического театра» Цветкова, указывающая на

заведомо ненадежное положение человека в мире. Несколько иной спектр мотивов актуализируется в лирике с помощью кинообразов.

Еще в 1927 г., анализируя первые шаги игрового кино, Ю. Н. Тынянов писал о том, что последнему вполне удалось избавиться от плена «соседних» искусств — живописи и театра, а в недалеком будущем предстоит освободиться и от влияния литературы [Тынянов, 1977: 323]. Стремясь подчеркнуть самостоятельность кинематографа, Тынянов вовсе не исключал возможности его взаимодействия со «старшими» искусствами — и такие популярные сегодня понятия, как «театрализация кино» [*«Зачем мы обсуждаем театральность кино?» Четыре реплики*, 2015], «кинофикация театра» [Матвиенко, 2010], «театральный и кинематографический код в литературе» [*Литература — театр — кино: проблема диалога*, 2014] только подтверждают правоту ученого. Кадрирование и монтаж, понимаемый как интеграция разрозненных элементов «в высшее смысловое поле» [Лотман, 1998: 335], «преодоление» времени и визуализация тропа — вот далеко не полный перечень «киноуниверсалий», востребованных в том числе и лирикой [Лотман, 1998: 287–372]. Взаимным притяжением искусств во многом определяется и художественный мир Бориса Рыжего²⁵⁶: мотив кино в творчестве поэта можно считать сквозным, а его семантические связи с другими мотивами не только прирастают неожиданными значениями, но и «поддерживаются» целым арсеналом приемов, кинематографических по происхождению. К анализу этих связей и обращены дальнейшие рассуждения.

Отсылки к миру кино в поэзии Б. Рыжего разнообразны и многочисленны: упоминаются имена кинорежиссеров — Никиты Михалкова и Квентина Тарантино²⁵⁷, звучат названия известных советских фильмов («Семнадцать мгновений весны», «Пираты XX века», «Завтра была

²⁵⁶ В данном разделе диссертации использованы материалы нашей статьи «Мотив кино и кинематографические приемы построения текста в лирике Бориса Рыжего» [Бокарев, 20176].

²⁵⁷ См. стихотворения «На окошке на фоне заката...» и «Америка Квентина Тарантино...».

война»²⁵⁸), а окрестности кинотеатра, кинокассы или кинозал становятся «местом действия» во многих стихотворениях²⁵⁹. При этом активно используется лексика из сферы кино, пусть и лишенная терминологической точности: в отличие от экранного пространства, художественный мир поэта предполагает не только «первый» и «задний» планы²⁶⁰, но также и те, что вовсе отсутствуют в справочнике кинооператора («Слева и справа — *грустным планом* / шестнадцатизэтажки. “А ну, парень, / погоняй лошадок!” — “А куда нам / спешить, барин?”») [Рыжий, 2014: 387; курсив наш. — А. Б.]. В конечном итоге создается впечатление, что все непосредственно видимое подвергается у Рыжего тщательной раскадровке, так что и вся жизнь субъекта наделяется кинематографическими характеристиками.

Если начало новой исторической эпохи изображается как «смена одного фильма другим» [Арсенова, 2011б: 86] («Включили новое кино, / и началась иная пьянка. / Но все равно, но все равно / то там, то здесь звучит “Таганка”») [Рыжий, 2014: 438]), а страна, предощущая перемены, будто «замирает» в бесконечном стоп-кадре («Россия — старое кино. / О чем ни вспомнишь, все равно / на заднем плане ветераны / сидят, играют в домино» [Рыжий, 2000: 46]), то естественно и то, что персональная биография субъекта также подчиняется логике киноискусства. Например, свидание влюбленных накануне бандитской разборки, в которой протагонист должен принять участие, явно ориентировано на эстетику мелодрамы («Алена смотрит на меня влюбленно. / Как в кинофильме мы стоим у клена, / головушка к головушке склонена: / Борис — Алена» [Рыжий, 2014: 344]), а дважды повторенная строка с выразительной предметной деталью — «Завернута в бумагу арматура» [Рыжий, 2014: 344] — интерпретируется как

²⁵⁸ См. стихотворения «Как только про мгновения весны...», «Двенадцать лет. Штаны вельвет», «Лейся, песня, — теперь все равно...», «По локти руки за чертой разлуки...», «Где обрывается память, начинается старая фильма...».

²⁵⁹ См. стихотворения «Кино», «Много было всего, музыки было много...», «Не забывай, не забывай...», «На границе между сном и явью...» и др.

²⁶⁰ См., например, стихотворение «Россия — старое кино».

аналог крупного плана и акцентирует рискованность положения героя и неопределенность его судьбы. Сходный случай — стихотворение «На границе между сном и явью...», где жизнь уподобляется киносеансу, а субъекту отводится пассивная роль зрителя, единственное право которого — в любой момент завершить «просмотр» и добровольно покинуть зал. Метафоры, основанные на кинематографическом материале, встречаются у Рыжего регулярно, но наиболее часто их означаемым становится память о прошлом — или даже то, что открывается человеку за пределами памяти.

На значимость корреляций между образами кино и мотивом воспоминаний в лирике Рыжего указывают уже особенности рифмовки: на 20 случаев вынесения слова «кино» в конец строки приходится 7 рифменных пар со вторым компонентом «давно» (или даже «давным-давно»)²⁶¹. Трижды, как в процитированных стихотворениях, «кино» рифмуется с «все равно», что отвечает авторским представлениям о невозможности повлиять на сложившийся порядок вещей²⁶². Однако если в буквальном смысле прошлое (которое у Рыжего идеализируется) вернуть нельзя, то можно «реанимировать» его с помощью памяти, оживив самые дорогие и яркие моменты. В стихотворении «Свернул трамвай на улицу Титова...» звучит очень показательная для поэта формула: «С окурком “Примы” я на первом плане, / хотя меня давно в помине нет» [Рыжий, 2014: 507] — именно в ней можно усмотреть объяснение подчеркнутой кинематографичности всего, что связано с памятью. Как известно, кино в большей мере, чем другие искусства, «обращается к чувству реальности у аудитории» и, «по природе своего материала, знает лишь настоящее время» [Лотман, 1998: 295–296], поэтому визуализация процессов памяти с помощью кинообразов может рассматриваться как попытка сделать реальным то, что таковым не

²⁶¹ Подсчеты выполнены по изданиям: Рыжий Б. «И все такое...»: стихотворения [Рыжий, 2000]; Рыжий Б. Б. В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник [Рыжий, 2014].

²⁶² «Но прошлое, оно непоправимо» [Рыжий, 2014: 344] — вот одна из характерных фиксаций этой проблемы.

является, — пусть на мгновение, но все-таки «воскресить» прошедшее. Принципу «жизнь прошла, но она длится»²⁶³ подчинена художественная структура многих стихотворений Рыжего, и если память, в соответствии с культурной традицией, осмысливается как единственная альтернатива смерти, то кинематограф в этом противостоянии является ее главным союзником.

Так, в основе текста с программным названием «Кино» лежит монтаж эпизодов из «советской» юности лирического субъекта, которые отбираются и стыкуются его памятью: «В стране чугуна изрядно плавится / и проектируются танки. / Житуха-жизнь, плывет и нравится, / приходят девочки на танцы. <...> А на балконе комсомолочка / стоит, немножечко помята, / она летала, как Дюймовочка, / всю ночь в объятьях депутата» [Рыжий, 2014: 326]. В цитируемом стихотворении монтаж естественным образом приводит к тому, что совершенно разные события и обстоятельства, объединенные только отнесенностью к прошлому героя, полностью уравниваются в своей ценности: то, что «изнутри» ситуации могло показаться неприемлемым, теперь выглядит как само собой разумеющееся и не может быть предано забвению. Ту же самую цель — противостоять беспомощности — преследуют и манипуляции с памятью-пленкой: ее можно склеить в месте разрыва («Скамейку выбирая, по аллеям / шататься, ту, которой навсегда / мы прошлое и будущее склеим» [Рыжий, 2014: 516]), прокрутить в обратном направлении («Отмотай-ка жизнь мою назад / и еще назад...» [Рыжий, 2014: 488]) или воспроизвести в ускоренном темпе («Все это было так давно, / что складываются детали / в иное целое одно, / как будто в страшном кинозале / полнометражное кино / за три минуты показали» [Рыжий, 2014: 313]).

Интересно, что аналогом прокрутки у Рыжего выступает автоцитация — своего рода флешбэк, отразившийся в структуре текста. Характерный пример — стихотворение «Вот здесь я жил давным-давно...»,

²⁶³ См., например, стихотворения «Вот красный флаг висит над ЖЭКом...», «А грустно было и уныло...», «Свернул трамвай на улицу Титова...», «Мальчишкой в серой кепочке остаться...», в которых этот принцип наиболее отчетливо эксплицирован.

где уже в самом начале вскользь упоминается о кино, которое, как может показаться, связано с прошлым лишь «по смежности» и используется в качестве рядового атрибута молодости. Действительно, речь о нем заходит в контексте других, на первый взгляд, малозначительных, подробностей, однако именно они воспринимаются как единственно подлинные и противопоставляются настоящему героя. Вопрос же о том, что становится с временем, когда оно проходит, имеет в стихотворении Рыжего два ответа: оно может «превратиться в дым» [Рыжий, 2014: 351], то есть исчезнуть навсегда (неправильный) или возвратиться памятью, преображенной в творческом акте (верный). Поэтому и завершающее текст «воспоминание» строится как автоцентон сразу из четырех самостоятельных произведений, «смонтированных» в единое целое: «Оркестр игр ет н тру е — хоронят Петю, он де ил. Витюр хмуро р скурил окурок, ст рый ловел с, стоит и пл чет дядя Ст с. И те, кого я сочинил, плюс эти, кто вз пр вду жил, и этот двор, и этот дом летят н фоне голу ом, летят неведомо куд — кр сивые к к никогд» [Рыжий, 2014: 351]. Источники цитат в приведенном фрагменте намеренно не маскируются: нетрудно догадаться, что «музыкальное сопровождение» заимствуется из стихотворения «Оркестр играет на трубе» (его заглавная строка повторена дословно); похороны «дебила Пети» подробно описываются в «Ордена и аксельбанты...» (оттуда же взят и дворик с многочисленными соседями); «запойный малый» Витюра — персонаж стихотворения «Расклад», а водитель «КАМАЗа» дядя Стас появляется в цикле «Маленькие трагедии»²⁶⁴. В то же время искажение текста, мотивированное дефектом пишущей машинки, — «отпавшей литерой “а”» и «запавшей клавишею “б”» [Рыжий, 2014: 351] — прочитывается как «шум в

²⁶⁴ Судя по авторской датировке, стихотворение «Ордена и аксельбанты...» и цикл «Маленькие трагедии» (оба — 1999) написаны позднее анализируемого (1998). Однако точно установить этот факт без обращения к авторскому архиву нельзя: по свидетельству Г. Ф. Комарова, «Рыжий имел обыкновение многожды возвращаться к написанному <...> Часто один текст, с теми или иными изменениями, встречается в его бумагах разных лет» [<Комаров>, 2000: 361]. Таким образом, даты, стоящие под стихотворениями, не могут считаться единственно правильными.

канале связи» и указывает не только на «достраивание» действительности воображением (этого не скрывает и сам поэт), но и на изначальную ущербность воспоминания в сравнении с ней. Так ни к чему не обязывающая деталь — просмотренный «давным-давно» кинофильм — становится индексом значимых сдвигов в семантике текста и в соответствии с ними корректирует читательское восприятие.

Семантические смещения возникают и там, где кинообразы обслуживают совсем иную тематическую сферу — потусторонности, существования после смерти. Однако фильмы, зрителем которых становится герой за чертой физической жизни, имеют мало общего с лете́йским пейзажем, а глоток из реки забвения, вопреки ожиданиям, не отменяет того, что было. Последнее справедливо и по отношению к одному из самых известных стихотворений Рыжего — «Где обрывается память, начинается старая фильма...». Уже отмечалось, что в нем принципиально разводятся память и разворачивающийся в сознании субъекта «кинофильм» [Арсенова, 2011б: 87]. Грамматический архаизм из первой строки, выступающий, по тонкому наблюдению К. Верхейла, «комплиментом» ушедшей эпохе [Верхейл, 2015: 118], еще раз «отзовется» в третьей строфе («И бесконечность прошлого, высвеченного тускло, / очень мешает грядущему обрести размах» [Рыжий, 2014: 439]) — и если нить воспоминаний оборвалась, а будущее по какой-то причине не наступает, то лирическая ситуация стихотворения может интерпретироваться как посмертный «сон» героя о его прошлом²⁶⁵, очередная вариация на тему «вечного возвращения»: «Сесть на трамвай 10-й, выйти, пройти под аркой / сталинской: все как было, было давным-давно. / Здесь меня брали за руку, тут поднимали на руки, / в открытом кинотеатре показывали кино» [Рыжий,

²⁶⁵ См. другую трактовку стихотворения в работе Т. А. Арсеновой: «Можно предположить, что под начинающейся фильмой подразумевается невольное воспроизведение картин прошлого в воображении лирического героя. Сам «запуск» этих картин, переключение сознания происходит, когда он попадает (или представляет, что попадает) в пространственный локус своего детства» [Арсенова, 2011б: 87].

2014: 439]. Подобием кинематографической метафоры, говорящей о таком возвращении, у Рыжего оказывается колесо обозрения, уже геометрической формой намекающее на движение по кругу. И если на вербальном уровне происходящему свойственны лишь положительные коннотации («Как долго я жил на свете, как переносил все эти / сердцебиенья, слезы, и даже наоборот» [Рыжий, 2014: 439]), то визуальный облик чертова колеса неизбежно ассоциируется с нулем — знаком небытия, обнажающим иллюзорность всего, что бы ни привиделось в «смертном сне». Возможно, именно поэтому стихотворение завершается чрезвычайно емким в смысловом отношении словом «наоборот», где важность приобретает не только семантика движения назад, в обратном направлении, но и троекратный повтор графемы «о», и даже совсем «безобидное» зияние — языковые эквиваленты бездны, в которой исчезает будущее.

Таким образом, мотив кино в лирике Б. Рыжего обнаруживает неявную, и, возможно, не осознанную самим автором, амбивалентность. С одной стороны, кинофильм выступает универсальной моделью, по образцу которой выстраивается биография субъекта, в особенности его прошлое (отсюда внимание к композиции «кадра», монтаж, реверсы, различные манипуляции с памятью-пленкой). С другой стороны, те же самые образы формируют и открывающееся герою «засмертное пространство», почти не отличимое от реального, но обеспечивающее лишь иллюзию жизни (о последнем сообщают не столько слова, сколько взятые «крупным планом» детали). В обоих случаях кино выступает как мотив-«попутчик» для важнейшей в поэзии Рыжего темы — «вечного возвращения», «жизни по кругу» [Верхейл, 2015: 113–128]; но языком того же искусства иногда выговаривается и неотменимость смерти.

Итак, дериваты психологического параллелизма, в разной степени проблематизирующие возможность мировой целостности, а соответственно, и идею синкретизма, характеризуются достаточно устойчивой в рамках

авторских поэтик семантикой. В лирике Д. Новикова символ, в соответствии с модернистской традицией, служит теургическим орудием, призванным преодолеть «раздробленность» бытия, — но за возвращение ему единства лирический субъект вынужден платить жизнью. Иероглифическое слово, занявшее видное место в образном «лексиконе» Л. Аронсона, с одной стороны, служит, знаком невыразимого (мыслимого как альтернатива земной реальности), с другой — формирует систему контекстуальных связей, эквивалентную мифологической взаимопричастности явлений. Наконец, интермедальность, свойственная современной лирике, уже не претендует на представление жизни как целого, а лишь «симулирует» ее на общей для литературы и смежных искусств «территории» — театра у А. Цветкова и кино у Б. Рыжего. Имитация синкретизма синтетическими по своей природе средствами свидетельствует о его разложении и переходе в принципиально иное качество.

Заключение

Изучение русской лирики второй половины XX – начала XXI в. как системы требует вычленения единого для нее структурно-семантического инварианта — модели мира, трансформациями которой определяется своеобразие частных поэтик. Одним из порождающих принципов неклассической художественности является синкретизм, актуализирующий архаические формы сознания и мышления, реализованные на ключевых, наделенных типологизирующей силой, уровнях текста. Выбор в качестве таковых субъектной и образной сфер лирики мотивирован тем, что именно говорящий оказывается в ней той призмой, в которой преломляется эмпирическая реальность, а образный язык «высвечивает» принципы ее претворения в реальность поэтическую. Исторически сложившийся (и обоснованный на материале предыдущих эпох) изоморфизм данных категорий побуждает к комплексному рассмотрению их особенностей с целью выявления как устойчивых, так и вариативных аспектов поэтики, формирующих свойственную каждому из авторов картину мира. Имея градуальный характер, но неизменно выступая ее «фундаментом», синкретизм нередко становится объектом автметаописаний, удостоверяющих его значимость в качестве интегральной составляющей художественного видения.

«Вымывание “я” из стихотворных сборников и антологий, анонимные и псевдоанонимные проекты, опыты говорения голосами, опыты присоединения чужого слова (на которое ложатся ничком, как на новую землю), речь, зависшая, как дирижабль, над границей персонального и безличного — детали большой картины» — так М. Степанова обрисовывает авторскую субъективность в новейшей русской поэзии [Степанова, 2017а: 423]. Действительно, возвращением лирики в исходное хоровое лоно (а это и есть смысловое ядро цитаты) объясняются многие более частные тенденции,

вызванные к жизни ее родовой природой, а именно слабой разграниченностью «я» и «другого». Отсюда повышенная частотность косвенных способов речеведения, при которых говорящий смотрит на себя со стороны, полифонических, интересубъектных, дестабилизирующих субъектную сферу и собственно синкретических форм высказывания. Между персональным «я» и его исчезновением в «хоре» — целый ряд переходных случаев, при этом лирический субъект понимается не как раз и навсегда «готовый», а непрерывно «становящийся» и пребывающий в поиске собственной идентичности.

Взгляд на себя как на «другого» (личностные контуры при такой «оптике» просматриваются, но «колеблются») указывает на затрудненность самоидентификации, вокруг которой выстраивается сквозной, «прошивающий» стихотворения автора сюжет. Восприятие детства как момента абсолютной самотождественности, а взросления — как неизбежного расподобления с собой-подлинным (у А. Тарковского), «распознавание» себя в «другом», представленным то как ипостась «я», то как чужое, но ценностно близкое ему сознание (у О. Чухонцева), «зазор» между разнящимися (и разновременными) «амплуа» лирического героя — романтиком и циником (у С. Гандлевского), релятивизация прошлого, приводящая к появлению его нестыкующихся «версий и вариантов» (у А. Цветкова) — вот основные конфигурации этого сюжета. Приблизиться к истинной сути личности можно лишь ценой психоэмоционального усилия — целенаправленной работы над собой, признания собственной неполноценности или отверженности. Но если у А. Тарковского и О. Чухонцева с «аутентичным» «я» еще можно «совпасть», то у С. Гандлевского и А. Цветкова оно неизменно ускользает, сопротивляясь словесной фиксации.

«Прозрение» «другого» в себе (и себя в «другом»), проблематизирующие границы субъективности, стимулирует возникновение в лирике диалогических отношений. Симптомом их выступает расщепление говорящего на ипостаси, одна из которых тяготеет к авторскому полюсу,

а другая сливается с геройным. Полифония, свойственная произведениям Г. Шувлякова, М. Степановой, Д. Воденникова и Б. Рыжего реализуется в разбиении речевого потока на реплики, двуголосом слове, конфликте интенций, отчуждении от «я» его состояний и эмоций и т. д. Показательно, однако, что даже в наиболее радикальной своей форме — оппозиционности автора и героя, осознанной самим поэтом, полифония не редуцирует их исходного родства, проявляющегося, подобно водяным знакам, при обращении к глубинным структурам текста. Открытость чужому сознанию — одна из важнейших характеристик неклассической эпохи, и в поэзии второй половины XX – начала XXI в. на передний план выдвигается межличностное начало.

Интерсубъектность, предполагающая «равноправие» «я» и «ты», а то и приоритет последнего, находит выражение в размывании границ автопсихологической и ролевой лирики, реплицированности высказывания и включенности в текст чужих интенций. В стихах Е. Кропивницкого дистанция между автором и героем минимальна: несмотря на множественность и внешнее несходство персонажей, ролевые тексты поэта не отличается тематическим или сюжетным разнообразием: между личностными качествами и социальной ролью субъекта, с одной стороны, и характером его рефлексии — с другой, нет прямой зависимости. У О. Григорьева эта дистанция и вовсе неощутима — вследствие недостаточной дифференцированности «детских» и «взрослых» текстов, множественности ролевых воплощений «я», обусловленных одним типом сознания, а также в силу представлений о мире как о едином целом, получивших воплощение в мотивах двойничества и метаморфозы. В творчестве И. Холина и М. Степановой востребована иная, более изощренная стратегия, при которой «я», будучи темой высказывания, уступает «другому» право голоса и / или оценки, «подключаясь» к нему ради собственного самовыражения (именно так выстраивается субъектная сфера в циклах «Холин» и “Spolia”). Однако как бы ни различались индивидуальные

поэтики, во всех случаях налицо подвижность и проницаемость личностных контуров, чреватая их полным «растворением».

В качестве системных явлений нестабильность и субъектный синкретизм «я» и «другого» функционируют в песне и обусловлены спецификой ее устного бытования (прежде всего субтекстуальностью и вариативностью). Дестабилизация субъекта достигается «перекодировкой» произведения из аудиального формата в графический, корректировкой словесного ряда, сменой музыкального сопровождения с «электрического» на «акустическое» и наоборот (как в творческой практике Е. Летова). Исконно присущий песенности субъектный синкретизм приобретает особую наглядность при переходе композиции от одного исполнителя к другому и возникает в результате ее вторичной контекстуализации (включения в состав очередного концерта или альбома) и трансформации субтекстов (например, вербального или артикуляционного). Многочисленные кавер-версии произведений В. Агатова, В. Высоцкого, Р. Неумоева, В. Шахрина, А. Хвостенко и др. демонстрируют не только слияние автора и героя до неразличимости, но и единение самостоятельных и абсолютно автономных сознаний.

Сходные описанным процессы разворачиваются и в образной сфере лирики. «Чем плотнее, насыщеннее семантическая структура текста, тем менее выделимы в ней отдельные контексты. В пределе все может взаимодействовать со всем. Смысловые ряды утрачивают свою отдельность, образуя сплошное семантическое поле текста», — отмечают В. Строчков и А. Левин [Левин, Строчков, 2001: 183]. Стремление поэзии представить мир «семантическим облаком» [Левин, Строчков, 2001: 183] объясняет «реставрацию» (или имитацию современными средствами) архаических образных языков — семантического синкретизма, кумуляции, психологического параллелизма и его дериватов. Имея исторически обусловленное значение и варьируя степень нерасчлененности действительности, они способны вступать в устойчивые (в рамках

авторской поэтики) сочетания с определенным и достаточно широким кругом мотивов.

Возникающий на основе приемов языковой компрессии и выражающий предельную недифференцированность явлений, семантический синкретизм интерпретируется как попытка возрождения исходной многозначности словесного знака. В лирике второй половины XX – начала XXI в. он сигнализирует о замкнутости отделенного от большого мира социума — сталинских лагерей (как у Л. Черткова); воплощает распадающуюся на глазах и трагическую в своей неустойчивости реальность (как у В. Строчкова); моделирует фантастическое, подчиненное логике карнавала, а значит, свободное от иерархий пространство (как у А. Левина). В поэзии А. Белякова семантический ореол синкретизма лишен стабильности и формируется главной темой книги (всеобщее исчезновение-рассеяние, затянувшийся кошмар сновидца, труд поэта, уподобленный миссии тайного агента). «Симулируя» архаические представления о действительности, синкретическая образность способна выполнять миромоделирующую функцию в отчетливо различающихся поэтических системах, обнаруживая тем самым свою открытость едва ли не любой проблематике.

Не менее универсален и образный язык кумуляции, служащий экстенсивному освоению реальности как совокупности равнозначных (но внешне отдельных) элементов. Если у Л. Аронсона он образует связку с мотивами «единства и великолепия мира» (пастернаковский тематический комплекс во многом является определяющим), то у И. Бродского — с мотивами дискретности бытия и ее преодоления (унаследованными от английских поэтов-метафизиков). Если в поэтических «картотеках» Л. Рубинштейна семантическим ореолом кумулятивности является постмодернистское отождествление жизни и текста (существование человека приравнивается к «регулярному письму» [Рубинштейн, 2015: 540]), то в стихах и песнях Е. Летова она свидетельствует о разрушительном воздействии реальности на личность (выступая моделью исторического

процесса, представленного перечнем одинаково неблагоприятных событий). Иными словами, набор «валентностей», присущих образному языку (возможностей сочетаться с несходными мотивами), тем шире, чем более отчетливо проявлена его синкретическая основа.

Семантический ореол психологического параллелизма, служащего отождествлению природных процессов с человеческой жизнью (на поздних этапах развития поэтики «параллельными» могут оказаться любые явления), достаточно устойчив и формируется кенотическими и метапоэтическими мотивами. В лирике С. Петрова и В. Блаженного единение героя с миром возможно лишь в болевом контакте, а страдание и мучительство, уравнивающие в правах все живое, осознаются как первооснова существования. Поэзию О. Чухонцева и Б. Кенжеева роднит представление об эквивалентности природы и слова: подверженное, подобно всякой материи, старости и смерти, последнее не способно служить поэту надежным инструментом познания (отсюда ощущение им творческого бессилия и тяжести художественного акта). В обоих случаях параллелистической образностью утверждается отнюдь не гармоническая «вписанность» человека в природу, а уязвимость и рискованность его положения в мироздании. Закономерным ослаблением синкретического начала в параллелизме вызвана и стабилизация семантики производных от него образных языков.

В качестве дериватов параллелизма рассматриваются символ, иероглифическое слово и интермедальность, проблематизирующие возможность мировой целостности, обретение которой достигается субъектом посредством усилия или жертвы — но и на таких условиях отнюдь не гарантировано. Преодоление антиномичности бытия в акте медиации, присущее символу (как у Д. Новикова), построение системы контекстуальных связей, опирающейся на свидетельствующие о невыразимом слова-иероглифы (как у Л. Аронсона), наконец, взаимодействие литературы с другими видами искусства, имитирующее единство жизни синтетическими средствами, — например, театром (как А. Цветкова) или

кино (как у Б. Рыжего) — вот спектр художественных возможностей подобного типа образности. Особо следует подчеркнуть, что современная интермедиальность, «симулируя» архаическую нерасчлененность творческой деятельности, знаменует собой разложение синкретизма, очерчивая его границы как явления.

Таким образом, в поэтике русской лирики второй половины XX — начала XXI в. субъектная сфера и образный язык формируют единую, основанную на принципе синкретизма структуру, свидетельствуя о тотальной ревизии мира, предпринимаемой поэтическим сознанием относительно классической системы координат.

Библиографический список

Источники

а) тексты

1. **Анненский, И. Ф.** Лирика / И. Ф. Анненский. — Минск : Харвест, 1999. — 432 с. — Текст : непосредственный.
2. **Аронзон, Л. Л.** Собрание произведений : в 2 томах / Л. Л. Аронзон ; составление, подготовка текстов и примечания П. А. Казарновского, И. С. Кукуя, В. И. Эрля. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 560 с. + 328 с., ил. — Текст : непосредственный.
3. **Ахматова, А. А.** Сочинения : в 2 томах / А. А. Ахматова. — Москва : Цитадель, 1999. — 448 с. + 432 с. — Текст : непосредственный.
4. **Безродный, М. В.** Конец Цитаты / М. В. Безродный. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 1996. — 160 с. — Текст : непосредственный.
5. **Беляков, А.** Бесследные марши: Стихотворения 2001–2005 годов / А. Беляков. — Москва : АРГО-РИСК ; Тверь : KOLONNA Publications, 2006. 80 с. — Текст : непосредственный.
6. **Беляков, А.** Зимовье / А. Беляков. — Ярославль : б. и., 1995. 72 с. — URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/BELYAKOV/Zimovie.html#a> (дата обращения: 05.06.2020). — Текст : электронный.
7. **Беляков, А.** Ротация секретных экспедиций / А. Беляков. — Москва : Новое литературное обозрение, 2015. — 240 с. — Текст : непосредственный.
8. **Беляков, А.** Углекислые сны / А. Беляков. — Москва : Новое издательство, 2010. — 132 с. — Текст : непосредственный.
9. **Беляков, А.** Шпион шумерский / А. Беляков. — Москва : Воймега, 2017. — 144 с. — Текст : непосредственный.

10. **Беляков, А.** Эра аэра / А. Беляков. — Москва : Carte Blanche, 1998. 76 с. — URL: http://levin.rinet.ru/FRIENDS/BELYAKOV/Era_Aera.html (дата обращения: 05.06.2020). — Текст : электронный.
11. **Блаженный, В.** Моими очами: Стихи последних лет / В. Блаженный ; составитель Д. Кузьмин. — Москва : АРГО-РИСК ; Тверь : KOLONNA Publications, 2005. — 64 с. — Текст : непосредственный.
12. **Блаженный, В. М.** Сораспятые / В. М. Блаженный. — Москва : Время, 2009. — 416 с. — Текст : непосредственный.
13. **Бродский, И.** Сочинения Иосифа Бродского : в 7 томах / И. Бродский. — Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 2000–2001. — Текст : непосредственный.
14. **Воденников, Д. Б.** Обещание / Д. Б. Воденников. — Москва : Эксмо, 2011. — 288 с. — Текст : непосредственный.
15. **Гандлевский, С.** Опыты в прозе : сборник / С. Гандлевский. — Москва : Захаров, 2007. — 352 с. — Текст : непосредственный.
16. **Гандлевский, С. М.** Бездумное былое / С. Гандлевский. — Москва : Астрель : CORPUS, 2012. — 160 с. — Текст : непосредственный.
17. **Гандлевский, С. М.** Счастливая ошибка : стихи и эссе о стихах / С. Гандлевский. — Москва : АСТ : CORPUS, 2019. — 256 с. — Текст : непосредственный.
18. **Грибоедов, А. С.** Горе от ума / А. С. Грибоедов. — Москва : Советская Россия, 1970. — 130 с. — Текст : непосредственный.
19. **Григорьев, О.** Птица в клетке / О. Григорьев. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. — 270 с., ил. — Текст : непосредственный.
20. **Ерофеев, В.** Москва — Петушки / В. Ерофеев. — Москва : Захаров, 2005. — 144 с. — Текст : непосредственный.
21. **Заболоцкий, Н. А.** Метаморфозы / Н. А. Заболоцкий ; составление, подготовка текста, вступительная статья и комментарии И. Е. Лоцилова. — Москва : ОГИ, 2014. — XXXVIII с. + 954 с., [48] с ил. — Текст : непосредственный.

22. **Кенжеев, Б.** Вдали мерцает город Галич: Стихи мальчика Теодора / Б. Кенжеев. — Москва : АРГО-РИСК ; Тверь : KOLONNA Publications, 2006. — 56 с. — Текст : непосредственный.
23. **Кенжеев, Б.** Избранная лирика 1970–1981 / Б. Кенжеев. — Ann Arbor, Michigan : Ardis, 1984. — Текст : непосредственный.
24. **Кенжеев, Б.** Послания / Б. Кенжеев. — Москва : Время, 2011. — 640 с. — Текст : непосредственный.
25. **Кропивницкий, Е. Л.** Избранное: 736 стихотворений + другие материалы / Е. Л. Кропивницкий. — Москва : Культурный слой, 2004. — 672 с. — Текст : непосредственный.
26. **Левин, А.** Биомеханика: Стихотворения 1983–1995 гг. / А. Левин. — Москва : б. и., 1995. — 219 с. — Текст : непосредственный.
27. **Левин, А.** Лингвопластика. Полисемантика. Попытка анализа и систематизации / А. Левин, В. Строчков. — Текст : непосредственный // Левин А. Орфей необязательный: Стихотворения 1984–2001 годов. — Москва : АРГО-РИСК ; Тверь : Колонна, 2001. — С. 169–184.
28. **Левин, А.** Орфей необязательный: Стихотворения 1984–2001 годов / А. Левин. — Москва : АРГО-РИСК ; Тверь : Колонна, 2001. — 192 с. — Текст : непосредственный.
29. **Левин, А.** Переключка: Стихи и тексты / А. Левин, В. Строчков. — Москва : АРГО-РИСК ; Тверь : Колонна, 2003. — 124 с. — Текст : непосредственный.
30. **Левин, А.** Песни неба и земли: Избранные стихотворения 1983–2006 годов / А. Левин. — Москва : Новое литературное обозрение, 2007. — 275 с. — Текст : непосредственный.
31. **Лермонтов, М. Ю.** Сочинения : в двух томах / М. Ю. Лермонтов ; составление и комментарии И. С. Чистовой ; вступительная статья И. Л. Андроникова. — Москва : Правда, 1988–1990. — 720 с. + 704 с. — Текст : непосредственный.

32. **Летов, Е.** Вершки и корешки. Авторский комментарий к изданию альбома (5 июля 2005 г.) / Е. Летов. — Текст : электронный // ГрОб-хроники. — URL: https://grob-hroniki.org/music/evolution/alb_el_vik.html (дата обращения: 01.11.2021).

33. **Летов, Е.** Стихи / Е. Летов. — Москва : ООО «Выргород», 2016. — 548 с. — Текст : непосредственный.

34. **Летов, Е.** Я не верю в анархию : сборник публикаций / Е. Летов. — Москва : Выргород, 2020. — 280 с. — Текст : непосредственный.

35. **Летов, И. Ф.** «Офлайн» / Е. Летов. — Изд. 2-е (дополненное). — Москва : Выргород, 2019. — 256 с. — Текст : непосредственный.

36. **Липавский, Л.** Разговоры / Л. Липавский. — Текст : непосредственный // Исследование ужаса. — Москва : Ад Маргинем, 2005. — С. 307–423.

37. **Мандельштам, О. Э.** Собрание стихотворений 1906–1937 / О. Э. Мандельштам ; составители О. А. Лекманова, М. А. Амелина ; предисловие О. А. Лекманова ; комментарии и библиография О. А. Лекманова, Е. А. Глуховской, А. А. Чабан. — Москва : Рутения, 2017. — 560 с., ил. — Текст : непосредственный.

38. **Новиков, Д.** Виза / Д. Новиков. — Москва : Воймега, 2007. — 256 с. — Текст : непосредственный.

39. **Пастернак, Б.** Стихотворения и поэмы : в 2-х томах / Б. Пастернак ; вступительная статья В. Н. Альфонсова ; составление, подготовка текста и примечания В. С. Баевского и Е. Б. Пастернака. — Ленинград : Советский писатель, 1990. — 504 с. + 368 с., ил. — Текст : непосредственный.

40. **Петров, С.** Псалмы и фуги : стихотворения / С. Петров. — Москва : Пальмира, 2018. — 239 с. — Текст : непосредственный.

41. **Платонов, А. П.** Счастливая Москва : роман, повесть, рассказы / А. П. Платонов ; составление, подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. — Москва : Время, 2011. — 2-е изд., стереотип. — 624 с. — Текст : непосредственный.

42. **Приборов, Р.** Гражданская лирика и другие сочинения. 1969–2013 / Р. Приборов. — Москва : ОГИ, 2014. — 264 с. — Текст : непосредственный.
43. **Пригов, Д. А.** Советские тексты / Д. А. Пригов. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2016. — 272 с. — Текст : непосредственный.
44. **Пушкин, А. С.** Сочинения : в 3 томах / А. С. Пушкин. — Москва : Худож. лит., 1985–1987. — 735 с. + 527 с. + 528 с. — Текст : непосредственный.
45. **Рубинштейн, Л.** От автора / Л. Рубинштейн. — Текст : непосредственный // Регулярное письмо. — Изд. 2-е, доп. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2012. — С. 5–6.
46. **Рубинштейн, Л. С.** Большая картотека / Л. Рубинштейн. — Москва : Новое издательство, 2015. — 608 с. — Текст : непосредственный.
47. **Рыжий, Б.** «И все такое...» : стихотворения / Б. Рыжий. — Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 2000. — 56 с. — Текст : непосредственный.
48. **Рыжий, Б.** Стихи / Б. Рыжий. — Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 2003. — 376 с. — Текст : непосредственный.
49. **Рыжий, Б.** Стихи / Б. Рыжий. — Текст : непосредственный // «Urbī»: Литературный альманах. — 1998. — Вып. 15. — С. 47–58.
50. **Рыжий, Б. Б.** В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник / Б. Рыжий. — Москва : Искусство-XXI век, 2014. — 576 с., 16 с. вкл.: ил. — Текст : непосредственный.
51. **Самойлов, Д. С.** Счастье ремесла: Избранные стихотворения / Д. С. Самойлов ; составитель В. Тумаркин. — Москва : Время, 2010. — 784 с. — Текст : непосредственный.
52. Слово о полку Игореве / вступительная статья и подготовка древнерусского текста Д. Лихачева ; составление и комментарии Л. Дмитриева ; художник В. А. Фаворский. — Москва : Худож. лит., 1985. — 222 с. — Текст : непосредственный.

53. **Степанова, М.** Против лирики / М. Степанова. — Москва : АСТ, 2017. — 448 с. — Текст : непосредственный.

54. **Строчков, В.** <Стихи> / В. Строчков. — Текст : непосредственный // Арион. — 2015. — № 3. — С. 46–49.

55. **Строчков, В.** Бюллетень по уходу / В. Строчков. — Текст : электронный // Арион. — 2006. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2006/2/byulleten-po-uhodu.html> (дата обращения: 30.10.2021).

56. **Строчков, В.** Глаголы несовершенного времени: Избранные стихотворения 1981–1992 годов / В. Строчков. — Москва : Диас, 1994. — 416 с. — URL: <http://www.vavilon.ru/texts/strochkov/strochkov1.html> (дата обращения: 30.10.2021). — Текст : электронный.

57. **Строчков, В.** Наречия и обстоятельства. 1993–2004 / В. Строчков. — Москва : Новое литературное обозрение, 2006. — 496 с. — Текст : непосредственный.

58. **Строчков, В.** Небиография автора / В. Строчков. — Текст : электронный // 45-я параллель. — 2009. — № 27 (123). — URL: https://45parallel.net/vladimir_strochkov/#biography (дата обращения: 30.10.2021).

59. **Строчков, В.** По ту сторону речи / В. Строчков. — Текст : электронный // Строчков В. Глаголы несовершенного времени: Избранные стихотворения 1981–1992 годов. — Москва : Диас, 1994. — URL: <http://www.vavilon.ru/texts/strochkov/strochkov1-11.html> (дата обращения: 30.10.2021).

60. **Тарковский, А. А.** Собрание сочинений : в 3 томах / А. А. Тарковский ; составление Т. Озерской-Тарковской ; вступительная статья К. Ковальджи ; примечания А. Лаврина. — Москва : Худож. лит, 1991–1993. — 462 с. + 270 с. + 464 с., ил. — Текст : непосредственный.

61. **Тютчев, Ф. И.** Сочинения : в 2 томах / Ф. И. Тютчев. — Москва : Правда, 1980. — 384 с. + 352 с. — Текст : непосредственный.

62. **Уо, К.** Концептуализм внутри / К. Уо, Е. Летов. — Текст : непосредственный // Контр Культ Ур'а. — 1989. — № 1. — С. 31–35.
63. **Ходасевич, В.** Лирика / В. Ходасевич. — Минск : Харвест, 1999. — 416 с. — Текст : непосредственный.
64. **Холин, И. С.** Избранное. Стихи и поэмы / И. С. Холин. — Москва : Новое литературное обозрение, 1999. — 320 с. — Текст : непосредственный.
65. **Цветков, А.** *Salva veritate* / А. Цветков. — New York : Ailuros Publishing, 2013. — 136 с. — Текст : непосредственный.
66. **Цветков, А.** Все это или это все : собрание стихотворений : в двух томах / А. Цветков. — New York : Ailuros Publishing, 2015. — 540 с. + 536 с. — Текст : непосредственный.
67. **Цветков, А.** Детектор смысла: Книга стихов / А. Цветков. — Москва : АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2010а. — 136 с. — Текст : непосредственный.
68. **Цветков, А.** Имена любви / А. Цветков. — Москва : Новое издательство, 2007а. — 148 с. — Текст : непосредственный.
69. **Цветков, А.** Онтологические напевы / А. Цветков. — New York : Ailuros Publishing, 2012. — 188 с. — Текст : непосредственный.
70. **Цветков, А.** Просто голос: Поэма, эссе / А. Цветков. — Москва : Издательство Независимая Газета, 2002. — 304 с. — Текст : непосредственный.
71. **Цветков, А.** Ровный ветер: Стихи 2007 года / А. Цветков. — Москва : Новое издательство, 2008. — 136 с. — Текст : непосредственный.
72. **Цветков, А.** Сказка на ночь / А. Цветков. — Москва : Новое издательство, 2010б. — 196 с. — Текст : непосредственный.
73. **Цветков, А.** Стихи 1970–77 годов / А. Цветков. — Текст : электронный // Современная русская поэзия. — URL: <http://modernpoetry.ru/main/aleksey-cvetkov-stihi-1970-77-godov> (дата обращения: 01.11.2021).

74. **Цветков, А.** Шекспир отдыхает. Книга новых стихотворений 2004–2005 гг. / А. Цветков. — Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 2006в. — 68 с. — Текст : непосредственный.

75. **Цветков, А. П.** Дивно молвить / А. Цветков. — Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 2001. — 280 с. — Текст : непосредственный.

76. **Цветков, А. П.** Песни и баллады / А. Цветков. — Москва : ОГИ, 2014. — 112 с. — Текст : непосредственный.

77. **Чертков, Л. Н.** Стихотворения / Л. Н. Чертков. — Москва : ОГИ, 2004. — 112 с. — Текст : непосредственный.

78. **Чехов, А. П.** Полное собрание сочинений и писем : в 30 томах / А. П. Чехов ; АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; редколлегия : Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), Д. Д. Благой, Г. А. Бялый, А. С. Мясников, Л. Д. Опульская (зам. гл. ред.), А. И. Ревякин, М. Б. Храпченко. — Москва : Наука, 1974–1983. — Текст : непосредственный.

79. **Чухонцев, О.** Цель поэзии — поэзия / О. Чухонцев. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 1999. — № 8. — С. 235.

80. **Чухонцев, О. Г.** И звук и отзвук: из разных книг / О. Г. Чухонцев. — Москва : Рутения, 2019. — 600 с. — Текст : непосредственный.

81. **Шекспир, У.** Король Лир / У. Шекспир. — Текст : непосредственный // Полное собрание сочинений : в 8 томах. — Москва : Искусство, 1957–1960. — 616 с. + 548 с. + 568 с. + 652 с. + 640 с. + 688 с. + 824 с. + 632 с., ил.

82. **Шульпяков, Г.** Джема-Аль-Фна. Диптих / Г. Шульпяков. — Текст : электронный // Интерпоэзия. — 2008. — № 4. — URL: <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2008/4/dzhema-al-fna.html> (дата обращения: 01.11.2021).

83. **Шульпяков, Г.** Желудь / Г. Шульпяков. — Москва : Время, 2007. — 80 с. — Текст : непосредственный.

84. **Шульпяков, Г.** Письма Якубу: Третья книга стихотворений / Г. Шульпяков. — Москва : Время, 2012. — 80 с. — Текст : непосредственный.

85. **Шульпяков, Г.** Саметь: Книга стихотворений / Г. Шульпяков. — Москва : Время, 2017. — 72 с. — Текст : непосредственный.

86. **Шульпяков, Г.** Щелчок: Стихотворения, поэмы / Г. Шульпяков. — Москва : Издательство Независимая Газета, 2001. — 120 с. — Текст : непосредственный.

б) аудио- и видеоматериалы

87. Агата Кристи. Позорная Звезда. — URL: <http://agata.rip/disco/pz.php> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

88. АукцЫон. Чайник вина. — URL: <https://music.yandex.ru/album/298442> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

89. **Высоцкий, В. С.** Большой Каретный / В. С. Высоцкий. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KRAJUvcwfqI> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

90. **Высоцкий, В. С.** Концерт в Торонто (12.04.1979) / В. С. Высоцкий. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Hz7zLK5d4mQ> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

91. Гражданская оборона. Армагеддон-попс // Гражданская оборона. Война. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=x6cu1CdnWag> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

92. Гражданская оборона. Долгая счастливая жизнь. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=0IUOuaA_XNs (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

93. Гражданская оборона. Зачем снятся сны. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=C_Cr8wtHBdY (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

94. Гражданская оборона. Здорово и вечно. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u--Rc0zdhks> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

95. Гражданская оборона. Инструкция по выживанию. — URL: http://www.gr-oborona.ru/pub/discography/instrukcija_po_vyzhivaniju.html (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

96. Гражданская оборона. Концерт в Б1. Зачем снятся сны. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=rXv72p_BbIo&t=3774s (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

97. Гражданская оборона. Красный альбом. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JLfijhKkSkI> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

98. Гражданская оборона. Мышеловка. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1nnOQTyiLDM> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

99. Гражданская оборона. Некрофилия. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UW6bEvYQfO4> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

100. Гражданская оборона. Оптимизм. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aqeNOaV9ml0&t=810s> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

101. Гражданская оборона. Реанимация. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=3_укх0qk17I (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

102. Гражданская оборона. Солнцеворот. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wuKRbryfyIs&t=490s> (дата обращения: 21.10.2021). — Текст : электронный.

103. Гражданская оборона. Так закалялась сталь. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KQJVTnPihXg> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

104. Гражданская оборона. Хорошо!!. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yHUE2yIBfrI> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

105. Два бойца / режиссер Л. Луков ; в ролях: М. Бернес, Б. Андреев, В. Шершнева. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=75ууoiK7lZw> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

106. Инструкция по выживанию. Память. — URL: <https://music.yandex.ru/album/3376993> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

107. Летов, Е. Интервью в Москве, 16.05.1997 [Видео] / Е. Летов. — Текст : электронный // YouTube-канал О. Евстигнеева. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0MDuQvAJKlg> (дата обращения: 01.11.2021).

108. Летов, Е. Концерт в городе-герое Ленинграде / Е. Летов. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NghsA5B2уас> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

109. НАИВ. Оптом и в розницу. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mi0IWEROKZY> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

110. Настя. Танец на цыпочках. — URL: <http://nastyapoleva.kroogi.com/ru/download/379765-Tanets-na-tsypochkah.html> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

111. Неизвестный исполнитель. <Непрерывный суицид>. — URL: <https://mp3cc.biz/m/52528-inkognito/74011787-neprreryvnyj-suicid> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

112. Ольга Арефьева и Ковчег. А и Б. — URL: <https://music.yandex.ru/album/4178558> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

113. Странные скачки. — URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLYPaDz5WltbHJCnifNsWxXyGWF4rDnR0G> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.
114. Теплая Трасса. Царица небесная. — URL: <http://ttrassa.kroogi.com/ru/download/3033780-Tsaritsa-Nebesnaya.html> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.
115. Тухманов, Д. Как прекрасен мир / Д. Тухманов. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3OC83Tuw5tY> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.
116. Центр. Любимые песни. — URL: <http://russrock.ru/music/2253-centr-i-vasilijj-shumov-ljubimye-pesni.html> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.
117. Чайф. Четвертый стул. — URL: <https://music.yandex.ru/album/10459> (дата обращения: 23.09.2018). — Текст : электронный.

Исследования и литературная критика

118. «Вторая культура». Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970–1980-е годы : материалы Международной конференции (Женева, 1–3 марта 2012 г.) / составление и научная редакция : Ж.-Ф. Жаккар, В. Фридли, Й. Херльт ; редактор П. Казарновский. — Санкт-Петербург : Росток, 2013. — 480 с.; ил., табл. — Текст : непосредственный.
119. «Зачем мы обсуждаем театральность кино?» Четыре реплики. — Текст : непосредственный // Stephanos. 2015. — № 5 (13). — С. 69–72.
120. **Majmieskułow, A.** Стихотворение Пастернака «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...» / A. Majmieskułow. — Текст : непосредственный // Poetika Pasternaka. Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne; Filologia Rosyjska 1989 z. 31/12. Bydgoszcz, 1990. — С. 91–119.

121. Special Issue: The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Guest Editor: Henrike Stahl — Текст : непосредственный // Russian Literature. — Vol. 109–110, November – December 2019. — 314 p.

122. **Susman, M.** Das Wesen der modernen deutschen Lyrik / M. Susman. — Stuttgart : Strecker & Schröder, 1910. — 130 S. — Текст : непосредственный.

123. **Užarević, J.** К проблеме лирического субъекта в лирике Бориса Пастернака / J. Užarević. — Текст : непосредственный // Poetika Pasternaka. Zeszyty Naukowe Wyzszej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne; Filologia Rosyjska 1989 z. 31/12. Bydgoszcz, 1990. — С. 23–35.

124. **Абдуллаев, Е.** От 30 до 1300. Семь поэтических сборников 2012 года / Е. Абдуллаев. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 2013. — № 4. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2013/4/ot-30-do-1300.html>

125. **Аверинцев, С. С.** Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов. — Текст : непосредственный // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — Москва : Наследие, 1994. — С. 3–38.

126. **Азарова, Н. М.** Язык философии и язык поэзии — движение навстречу (грамматика, лексика, текст) : монография / Н. М. Азарова. — Москва : Логос / Гнозис, 2010. — 496 с. — Текст : непосредственный. — Текст : непосредственный.

127. **Айзенберг, М.** Взгляд на свободного художника / М. Айзенберг. — Москва : Гендальф, 1997. — 269, [2] с. — Текст : непосредственный.

128. **Айзенберг, М.** Оправданное присутствие / М. Айзенберг. — Москва : Новое издательство, 2005. — 212 с. — Текст : непосредственный.

129. **Алехин, А.** Границы поэтического текста / А. Алехин. — Текст : электронный // Арион. — 1998. — № 3. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1998/3/graniczy-poeticheskogo-teksta.html> (дата обращения: 01.11.2021).

130. **Амелин, Г. Г.** Миры и столкновения Осипа Мандельштама / Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер. — Москва : Языки русской культуры, 2000. — 320 с. — Текст : непосредственный.

131. **Амроян, И. Ф.** Повтор в структуре фольклорного текста (на материале русских, болгарских и чешских сказочных и заговорных текстов) : специальность 10.01.09 «Фольклористика» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Амроян Ирина Франтишековна. — Москва, 2006. — 46 с. — Текст : непосредственный.

132. **Амроян, И. Ф.** Типология цепевидных структур / И. Ф. Амроян. — Тольятти : Изд-во МАБиБД, 2000. — 124 с. — URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/amroyan1.htm> (дата обращения: 05.10.2019). — Текст : электронный.

133. **Анненский, И. Ф.** Книги отражений / И. Ф. Анненский. — Москва : Наука, 1979. — 680 с. — Текст : непосредственный.

134. **Арьев, А. Ю.** За медленным и золотым орлом: О петербургской поэзии / А. Ю. Арьев. — Санкт-Петербург : Изд-во Пушкинского Дома : Нестор-История, 2018. — 544 с., ил. — Текст : непосредственный.

135. **Бак, Д.** Сто поэтов начала столетия : пособие по современной русской поэзии / Д. Бак. — Москва : Время, 2015. — 676 с. — Текст : непосредственный.

136. **Барковская, Н. В.** Поэтика «фонографа» в поэзии И. Анненского и проблема лирического субъекта / Н. В. Барковская. — Текст : непосредственный // Уральский филологический вестник. — Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. — 2017. — № 3. — С. 90–100.

137. **Бахтин, М. М.** Собрание сочинений : в 7 томах / М. М. Бахтин. — Москва : Русские словари : Языки славянской культуры : Языки славянских культур, 1997–2012. — 958 с. + 800 с. + 880 с. + 1120 с. + 748 с. + 732 с. + 800 с. — Текст : непосредственный.

138. **Бахтин, М. М.** Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М. М. Бахтин ; составление, текстологическая подготовка И. В. Пешкова ; комментарии В. Л. Махлина, И. В. Пешкова. — Москва : Лабиринт, 2000. — 640 с. — Текст : непосредственный.

139. **Бахтин, М. М.** Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; составитель С. Г. Бочаров ; текст подготовили Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примечания С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. — Москва : Искусство, 1979. — 424 с. — Текст : непосредственный.

140. **Бевилаквa, Л.** Представление прошлого в Византии. Сполии с фигуративными изображениями на городских воротах Никеи (XIII век) / Л. Бевилаквa. — Текст : непосредственный // Актуальные проблемы теории и истории искусства : сборник научных статей. — Вып. 3. — Санкт-Петербург : НП-Принт, 2013. — С. 145–150.

141. **Бердникова, М. А.** Гендерная инверсия исполнения рок-песен / М. А. Бердникова. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сборник научных трудов. — Екатеринбург ; Тверь : УрГПУ, 2014. — Вып. 15. — С. 44–55.

142. **Бокарев, А. С.** «Вишневый сад» А. П. Чехова в русской поэзии второй половины XX – начала XXI вв. / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Последняя пьеса Чехова в искусстве XX–XXI веков : коллективная монография / редколлегия : В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. — Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2015. — «Бахрушинская серия». — С. 172–178.

143. **Бокарев, А. С.** «Я» как «другой» в субъектной структуре лирики О. Чухонцева и С. Гандлевского / А. С. Бокарев. — Текст : электронный // Prosodia. Медиа о поэзии. — URL: <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/ya-kak-drugoy-v-subektnoy-strukture-liriki-o-chukhontseva-i-s-gandlevskogo/> (дата обращения: 01.11.2021).

144. **Бокарев, А. С.** И. А. Каргашин. Русский стихотворный сказ XVII–XXI вв.: Генезис. Эволюция. Поэтика. М.: Языки славянской культуры, 2017. 336 с. / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2018а. — № 6. — С. 368–373.

145. **Бокарев, А. С.** Поэтика литературной группы «Московское время» в контексте русской лирики 1970–1980-х годов : монография / А. С. Бокарев. — Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016б. — 183 с. — Текст : непосредственный.

146. **Бокарев, А. С.** Принцип кумуляции в образной структуре лирики Леонида Аронсона и Иосифа Бродского / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Проблемы исторической поэтики. — 2020б. — Т. 18. — № 1. — С. 287–313.

147. **Бокарев, А. С.** С. Гандлевский и А. Тарковский: автометаописательные мотивы лирики / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки». — 2013. — № 4 (79). — С. 115–119.

148. **Бокарев, А. С.** Синкретическая образность в поэзии Владимира Строчкова и Александра Левина / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2020в. — № 66. — С. 225–240.

149. **Бокарев, А. С.** Структура авторского «я» в лирике Глеба Шульпякова и Марии Степановой / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Педагогические науки. Филологические науки. Исторические науки и Археология. — 2018г. — № 4 (127). — С. 170–176.

150. **Бокарев, А. С.** Субъектный синкретизм в песенной поэзии второй половины XX в. / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Педагогические науки. Филологические науки. — 2019. — № 2 (135). — С. 217–225.

151. **Бочаров, С. Г.** Поэтика Пушкина. Очерки / С. Г. Бочаров. — Москва : Наука, 1974. — 208 с. — Текст : непосредственный.

152. **Брагинский, В. И.** Проблемы типологии средневековых литератур Востока (очерки культурологического изучения литературы) / В. И. Брагинский. — Москва : Наука, 1991. — 387 с. — Текст : непосредственный.

153. **Бройтман, С. Н.** Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. — Текст : непосредственный // Теория литературы : учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений : в 2 томах / под редакцией Н. Д. Тamarченко. — Москва : Издательский центр «Академия», 2004а. — Том 2. — 368 с.

154. **Бройтман, С. Н.** Лирический субъект / С. Н. Бройтман. — Текст : непосредственный // Введение в литературоведение : учебное пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др. ; под редакцией Л. В. Чернец. — Москва : Высш. шк., 2004б. — С. 310–322.

155. **Бройтман, С. Н.** Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь» / С. Н. Бройтман. — Москва : Прогресс-Традиция, 2007. — 608 с. — Текст : непосредственный.

156. **Бройтман, С. Н.** Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. — Москва : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. — 485 с. — Текст : непосредственный.

157. **Бройтман, С. Н.** Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. (Субъектно-образная структура) / С. Н. Бройтман. — Москва : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1997. — 307 с. — Текст : непосредственный.

158. Введение в литературоведение : учебник для филологических специальностей университетов / Г. Н. Пospelов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков, В. Е. Хализев и др. ; под редакцией Г. Н. Пospelова. — 2-е изд., доп. — Москва : Высшая школа, 1983. — 327 с. — Текст : непосредственный.

159. **Вежбицка, А.** Метатекст в тексте / А. Вежбицка. — Текст : непосредственный // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. VIII. — Москва : Прогресс, 1978. — С. 402–421.

160. **Венгранович, М. А.** Семантический синкретизм фольклорного слова / М. А. Венгранович. — Текст : непосредственный // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. — 2012. — № 4 (22). — С. 233–236.

161. **Верина, У. Ю.** Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX–XXI вв. / У. Ю. Верина. — Минск : БГУ, 2017. — 307 с. — Текст : непосредственный.

162. **Вертов, Д.** Киноки. Переворот / Д. Вертов. — Текст : непосредственный // Статьи. Дневники. Замыслы. — Москва : Искусство, 1966. — 320 с.

163. **Веселовский, А. И.** Историческая поэтика / А. И. Веселовский ; редакция, вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского. — Изд. 3-е. — Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. — 648 с. — Текст : непосредственный.

164. **Вестстейн, В. Г.** Как назвать «говорящего» в стихотворении? («поэт», «лирический субъект», «лирическое “я”», «лирический герой» и другие термины, применяемые в анализе лирической поэзии) / В. Г. Вестстейн. — Текст : непосредственный // Russian Literature. — Vol. 109–110, November — December 2019. — Special Issue: The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Guest Editor: Henrike Stahl. — P. 34–46.

165. **Вязмитинова, Л.** «Репейник», «Войско» и многое другое. О поэзии Дмитрия Воденникова, Всеволода Зельченко, Дмитрия Авалиани, Марии Степановой, Евгении Лавут / Л. Вязмитинова. — Текст : электронный // Футурум АРТ. — 2001. — № 2. — URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/VODENNIKOV/about/about-7.html> (дата обращения: 01.11.2021).

166. **Вязмитинова, Л.** Метафизическое позиционирование авторов «поколения 90-х» / Л. Вязмитинова. — Текст : электронный // Крещатик. — 2005. — № 3. — URL: <https://www.kreschatik.kiev.ua/> (дата обращения: 01.11.2021).

167. **Вязмитинова, Л. Г.** В поисках утраченного «Я» / Л. Г. Вязмитинова. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 1999. — № 39. — С. 271–280.

168. **Гавриков, В. А.** Переосмысляя аксиомы «рокологии»: циклизация / В. А. Гавриков. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2014. — № 15. — С. 6–17.

169. **Гавриков, В. А.** Русская песенная поэзия XX века как текст / В. А. Гавриков ; под научной редакцией Ю. В. Доманского. — Брянск : ООО «Брянское СРП ВОГ», 2011. — 633 с. — Текст : непосредственный.

170. **Гавриков, В. А.** Циклизация и контекстность в поэзии Владимира Высоцкого / В. А. Гавриков. — Брянск : Брянский центр научно-технической информации, 2016. — 108 с. — Текст : непосредственный.

171. **Гаспаров, М. Л.** Историческая поэтика и сравнительное стиховедение (Проблема сравнительной метрики) / М. Л. Гаспаров. — Текст : непосредственный // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — Москва : Наука, 1986. — С. 188–209.

172. **Гаспаров, М. Л.** Метр и смысл / М. Л. Гаспаров. — Москва : Фортуна Эл, 2012. — 416 с. — Текст : непосредственный.

173. **Гаспаров, М. Л.** Поэтика «серебряного века» / М. Л. Гаспаров. — Текст : непосредственный // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. — Москва : Наука, 1993. — С. 5–44.

174. **Гачев, Г. Д.** Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. — Часть I / М. Л. Гаспаров. — Москва : Искусство, 1972. — 200 с. — Текст : непосредственный.

175. **Гей, Н. К.** Историческая поэтика и история литературы / Н. К. Гей. — Текст : непосредственный // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — Москва : Наука, 1986. — С. 117–127.

176. **Герасимова, А. Г.** Об Александре Введенском / А. Г. Герасимова. — Текст : непосредственный // А. И. Введенский. Все. — Москва : ОГИ, 2011. — С. 7–24.

177. **Гинзбург, Л. Я.** О лирике / Л. Я. Гинзбург. — Москва : Интрада, 1997. — 416 с. — Текст : непосредственный.

178. **Гинзбург, Л. Я.** О прозаизмах в лирике Блока / Л. Я. Гинзбург. — Текст : непосредственный // Блоковский сборник (1): труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока, май 1962 г. — Тарту : Изд-во Тартуского университета, 1964. — С. 157–171.

179. **Горелов, О. С.** Сюрреалистический код в русской литературе XX-XXI веков : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Горелов Олег Сергеевич. — Иваново, 2020. — 460 с. — Текст : непосредственный.

180. **Гройс, Б.** Московский романтический концептуализм / Б. Гройс. — Текст : электронный // Московский музей современного искусства. — URL: https://mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm/ (дата обращения: 01.11.2021).

181. **Грюбель, Р.** Типы поэтического субъекта в творчестве Геннадия Айги / Р. Грюбель. — Текст : непосредственный // Russian Literature. — Vol. 109–110, November — December 2019. — Special Issue: The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Guest Editor: Henrike Stahl. — P. 47–68.

182. **Губайловский, В.** Три книги стихов / В. Губайловский. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 2001. — № 11. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2001/11/tri-knigi-stihov.html> (дата обращения: 01.11.2021).

183. **Гудкова, С. П.** Современная русская поэзия (проблематика, поэтика, судьбы крупных жанровых форм) : монография / С. П. Гудкова ; научный редактор О. Е. Осовский. — Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2010. — 300 с. — Текст : непосредственный.

184. **Давыдов, Д. М.** Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика : специальность 10.01.01 «Русская литература», 10.01.08 «Теория литературы» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Давыдов Данила Михайлович. — Самара, 2004. — 24 с. — Текст : непосредственный.

185. **Давыдов, Д. М.** Русская рок-культура и концептуализм / Д. М. Давыдов. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сборник научных трудов. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2000. — Вып. 4. — С. 212–216.

186. **Дашевский, Г. М.** Как читать современную поэзию / Г. М. Дашевский. — Текст : непосредственный // Стихотворения и переводы. — 2-е изд. — Москва : Новое издательство, 2020. — С. 143–156.

187. **Доманский, Ю. В.** Рок-поэзия: филологический ракурс : монография / Ю. В. Доманский. — Москва : Intrada, 2015. — 272 с. — Текст : непосредственный.

188. **Доманский, Ю. В.** Русская рок-поэзия: текст и контекст / Ю. В. Доманский. — Москва : Intrada : Изд-во Кулагиной, 2010. — 232 с. — Текст : непосредственный.

189. **Доманский, Ю. В.** Холм в русской лирике второй половины XX века (Л. Аронзон «Утро», Б. Гребенщиков «Сидя на красивом холме», И. Кормильцев «Люди на холме») / Ю. В. Доманский. — Текст : непосредственный // Мир русского слова. — 2016. — № 2. — С. 88–94.

190. **Дормидонтова, О. В.** «Потерянный» лирический герой эпохи 1980–90-х в поэзии Сергея Гандлевского, Дениса Новикова и Бориса Рыжего / О. В. Дормидонтова. — Текст : непосредственный // Филология и культура. — 2018. — № 1 (51). — С. 181–186.

191. Другой в литературе и культуре: сб. науч. трудов: в 2 т. / Ред.-сост. А. Г. Степанов, С. Ю. Артемова. — Москва : Новое литературное обозрение : Ганга, 2019–2021. — 424 с. + 512 с. — Текст : непосредственный.

192. **Друскин, Я. С.** Звезда бессмыслицы / Я. С. Друскин. — Текст : непосредственный // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях : в 2-х томах. — Москва : Ладомир, 2000. — Том 1. — С. 323–416.

193. **Ермолин, Е.** С поэзией что / Е. Ермолин. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2016. — № 9. — С. 191–194.

194. **Жирмунский, В. М.** Историческая поэтика А. Н. Веселовского / В. М. Жирмунский. — Текст : непосредственный // Веселовский А. И. Историческая поэтика / редакция, вступительная статья и примечания В. М. Жирмунского. — Изд. 3-е. — Москва : Изд-во ЛКИ, 2008. — С. 3–37.

195. **Житенев, А. А.** Поэзия неомодернизма : монография / А. А. Житенев. — Санкт-Петербург : ИНАПРЕСС, 2012а. — 480 с. — Текст : непосредственный.

196. **Жолковский, А. К.** Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты / А. К. Жолковский ; ответственный редактор Л. Г. Панова. — Москва : РГГУ, 2005. — 654 с. — Текст : непосредственный.

197. **Жолковский, А. К.** Новая и новейшая русская поэзия / А. К. Жолковский. — Москва : РГГУ, 2009. — 365 с. — Текст : непосредственный.

198. **Жолковский, А. К.** Об инфинитивной поэзии / А. К. Жолковский. — Текст : непосредственный // Русская инфинитивная поэзия XVIII–XX веков. Антология / составление, вступительная статья и примечания А. К. Жолковского ; научный редактор М. В. Акимова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2020. — С. 5–52.

199. **Жолковский, А. К.** Поэтика за чайным столом и другие разборы : сборник статей / А. К. Жолковский. — Москва : Новое литературное обозрение, 2014. — С. 585–666. — Текст : непосредственный.

200. **Жолковский, А. К.** Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты / А. К. Жолковский. — Москва : Новое литературное обозрение, 2011. — С. 520–561. — Текст : непосредственный.

201. **Зубова, Л. В.** Грамматические вольности современной поэзии, 1950–2020 / Л. В. Зубова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2021. — 656 с. — Текст : непосредственный.

202. **Зубова, Л. В.** Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект / Л. В. Зубова. — Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. — 264 с. — Текст : непосредственный.

203. **Зубова, Л. В.** Современная поэзия в контексте истории языка / Л. В. Зубова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2000. — 432 с. — Текст : непосредственный.

204. **Зубова, Л. В.** Языки современной поэзии / Л. В. Зубова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2010. — 384 с. — Текст : непосредственный.

205. **Зусева-Озкан, В. Б.** Историческая поэтика метаромана : монография / В. Б. Зусева-Озкан. — Москва : Intrada, 2014. — 488 с. — Текст : непосредственный.

206. **Иванов, Д. И.** Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст: Ю. Шевчук «Пластун»: специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Иванов Дмитрий Игоревич. — Иваново, 2008. — 19 с. — Текст : непосредственный.

207. **Казарина, Т. В.** Поэтика «Столбцов» Николая Заболоцкого: вступление авангарда в эпоху самокритики / Т. В. Казарина. — Текст : непосредственный // Вестник Самарского государственного университета. — Гуманитарная серия. — 2004. — № 3 (33). — С. 114–132.

208. **Каргашин, И. А.** Русский стихотворный сказ XVII–XXI вв.: Генезис. Эволюция. Поэтика / И. А. Каргашин. — Москва : Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. — 336 с. — Текст : непосредственный.

209. **Кобринский, А. А.** Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века / А. А. Кобринский. — Санкт-Петербург : Свое издательство, 2013. — 316 с. — Текст : непосредственный.

210. **Ковалев, П. А.** Поэтический дискурс русского постмодернизма : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Ковалев Петр Александрович. — Орел, 2010. — 44 с. — Текст : непосредственный.

211. **Козлов, В.** Жанровое мышление современной поэзии / В. Козлов. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2008. — № 5. — С. 137–159.

212. **Колесов, В. В.** Слово и дело: Из истории русских слов / В. В. Колесов. — Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2004. — 703 с. — Текст : непосредственный.

213. **Конаков, А.** Вторая вненаходимая. Очерки неофициальной литературы СССР / А. Конаков. — Санкт-Петербург : Транслит, 2017. — 92 с. — Текст : непосредственный.

214. **Коновалова, А. Ю.** Эстетика и поэтика обэриутов : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Коновалова Анна Юрьевна. — Бирск, 2005. — 27 с. — Текст : непосредственный.

215. **Корман, Б. О.** Избранные труды. История русской литературы / Б. О. Корман ; редакторы-составители : Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. — Ижевск : б. и., 2008. — 732 с.: ил. — Текст : непосредственный.

216. **Корман, Б. О.** Избранные труды. Методика вузовского преподавания литературы / Б. О. Корман ; редакторы-составители : Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. — Ижевск : Удмуртский университет, 2009. — 716 с.: ил. — Текст : непосредственный.

217. **Корман, Б. О.** Избранные труды. Теория литературы / Б. О. Корман ; редакторы-составители : Е. А. Подшивалова, Н. А. Ремизова, Д. И. Черашняя, В. И. Чулков. — Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2006. — 552 с.: ил. — Текст : непосредственный.

218. **Кузнецова, А.** Лукианы двадцатого века / А. Кузнецова. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 2003. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2003/2/lukiany-dvadczatogo-veka.html> (дата обращения: 01.11.2021).

219. **Кузьмин, Д.** После концептуализма / Д. Кузьмин. — Текст : электронный // Арион. — 2002. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2002/1/posle-konceptualizma.html> (дата обращения: 01.11.2021).

220. **Кукулин, И.** Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии / И. Кукулин. — Екатеринбург; Москва : Кабинетный ученый, 2019. — 696 с. — Текст : непосредственный.

221. **Кукулин, И. В.** Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка. О русской поэзии 90-х годов / И. В. Кукулин. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2002. — № 53. — С. 273–297.

222. **Кулаков, В.** Красовицкий и Аронзон — два центральных мифа новой поэзии / В. Кулаков. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 241–248.

223. **Кулаков, В.** Постфактум. Книга о стихах / В. Кулаков. — Москва : Новое литературное обозрение, 2007. — 232 с., ил. — Текст : непосредственный.

224. **Кулаков, В.** Поэзия как факт. Статьи о стихах / В. Кулаков. — Москва : Новое литературное обозрение, 1999. — 400 с., ил. — Текст : непосредственный.

225. **Кучина, Т. Г.** «Вся речь его чужой пропахла речью»: о межъязыковой интерференции в стихотворениях Льва Лосева / Т. Г. Кучина. — Текст : непосредственный // Бытие в языке : сборник научных трудов к 80-летию В. И. Жельвиса. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. — С. 172–177.

226. **Кучина, Т. Г.** «Я ли я или не я»: лирический автопортрет Льва Лосева / Т. Г. Кучина. — Текст : непосредственный // «Склонила Муза лик печальный...». Памяти Николая Николаевича Пайкова : сборник научных статей : в 2 томах. — Том 1 / ответственный редактор и составитель М. Г. Пономарева. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. — С. 116–121.

227. **Кучина, Т. Г.** The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry / Ed. H. Stahl. Russian Literature. 2019. — Vol. 109/110. — 314 p. / Т. Г. Кучина, А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2020а. — № 5 (165). — С. 403–405.

228. **Кучина, Т. Г.** Лирический субъект в современной русской поэзии: проблемы и перспективы изучения (Рецензия на издания: Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Т. Г. Кучина, А. С. Бокарев ; под редакцией Х. Шталь, Е. Евграшкиной. — Peter Lang Gmbh, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018; Russian Literature. — Vol. 109–110, November — December 2019. — Special Issue: The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Guest Editor: Henrike Stahl). — Текст : непосредственный // Филологический класс. — 2020б. — Том 25. — № 3. — С. 258–264.

229. **Кучина, Т. Г.** Мотивы лирики М. Ю. Лермонтова в русской поэзии рубежа XX–XXI вв. / Т. Г. Кучина. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2014. — Том 1. — № 2. — С. 199–202.

230. **Кучина, Т. Г.** Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX — начала XXI в. / Т. Г. Кучина. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2008. — 269 с. — Текст : непосредственный.

231. **Кучина, Т. Г.** Принципы музыкальной композиции в стихотворениях Б. Пастернака / Т. Г. Кучина, О. А. Слостенина. — Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. — 2016. — № 1. — С. 132–137.

232. **Кучина, Т. Г.** Современный отечественный литературный процесс. 11 класс : учебное пособие / Т. Г. Кучина. — Москва : Дрофа, 2006. — 349, [3] с. — Текст : непосредственный.

233. **Левин, Ю. И.** Лирика с коммуникативной точки зрения / Ю. И. Левин. — Текст : непосредственный // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. — Москва : Языки русской культуры, 1998. — С. 464–480.

234. **Левин, Ю. И.** Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма / Ю. И. Левин и др. — Текст : непосредственный // Д. М. Сегал. Литература как охранная грамота. — Москва : Водолей Publishers, 2006. — С. 181–212.

235. **Лейдерман, Н. Л.** Русская литература XX века (1950–1990-е годы) : учебное пособие для студентов высших учебных заведений : в 2 томах / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — Москва : Издательский центр «Академия», 2010. — 416 с. + 688 с. — Текст : непосредственный.

236. **Лейдерман, Н. Л.** Теория жанра: Научное издание / Н. Л. Лейдерман. — Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО : Урал гос. пед. ун-т., 2010. — 904 с. — Текст : непосредственный.

237. **Леухина, А. В.** Литературный примитивизм: эстетика и поэтика : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Леухина Анна Владимировна. — Самара, 2010. — 16 с. — Текст : непосредственный.

238. **Липовецкий, М.** Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов / М. Липовецкий. — Москва : Новое литературное обозрение, 2008. — 848 с., ил. — Текст : непосредственный.

239. **Липовецкий, М. Н.** Зловещее в сказах Бажова / М. Н. Липовецкий. — Текст : непосредственный // *Quaestio Rossica*. — 2014. — № 2. — С. 212–230.

240. Литература — театр — кино: проблема диалога : коллективная монография / Л. Г. Тютелова, Г. В. Заломкина, Т. В. Журчева, Ю. Р. Гарбузинская. — Самара : Самарский государственный университет, 2014. — 391 с. — Текст : непосредственный.

241. **Лихачев, Д. С.** Черты первобытного примитивизма воровской речи / Д. С. Лихачев. — Текст : непосредственный // Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона (речевой и графический портрет советской тюрьмы) / авторы-составители Д. С. Балдаев, В. К. Белко, И. М. Исупов. — Москва : Края Москвы, 1992. — С. 354–398.

242. **Лотман, Ю. М.** Диалог с экраном / Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян. — Изд. 2-е, обновленное и доп. — Таллинн : Argo, сор. 2014. — 303 с. : ил., портр. — Текст : непосредственный.

243. **Лотман, Ю. М.** Об искусстве / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1998. — 704 с., ил. — Текст : непосредственный.

244. **Малкина, В. Я.** Субъектный неосинкретизм в российской лирике XX века: проблемы типологии и анализа / В. Я. Малкина. — Текст : непосредственный // Известия Российской академии наук. — Серия литературы и языка. — 2019. — Том 78. — № 3. — С. 33–38.

245. **Маркелова, О. А.** Концертная программа как цикл: «Поэма о человеке» Павла Фахрутдинова / О. А. Маркелова. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сборник научных трудов. — Вып. 7. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. — С. 177–185.

246. **Матвиенко, К. Н.** Кинофикация театра: история и современность : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Матвиенко Кристина Николаевна. — Санкт-Петербург, 2010. — 32 с. — Текст : непосредственный.

247. **Меркулова, О. Н.** Метафизика всеединства в поэзии И. Жданова : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Меркулова Ольга Николаевна. — Томск, 2017. — 25 с. — Текст : непосредственный.

248. **Муратханов, В.** Чичибабин и Блаженный: отрицающие величины: опыт сопоставления / В. Муратханов. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 2010. — № 10. — С. 159–163.

249. **Некрасова, Е. А.** Сравнения в стихотворных текстах (А. Блок, Б. Пастернак, С. Есенин) / Е. А. Некрасова. — Текст : непосредственный // Некрасова Е. А., Бакина М. А. Языковые процессы в современной русской поэзии. — Москва : Наука, 1982. — С. 5–188.

250. **Нестеров, А. В.** Рецепция поэзии Джона Донна в русской литературе : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Нестеров Антон Викторович. — Москва, 2000. — 22 с. — Текст : непосредственный.

251. **Новикова, Т. В.** Синтаксический параллелизм как фигура экспрессивного синтаксиса (на материале современной французской литературы) : специальность 10.02.05 «Романские языки» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Новикова Татьяна Вадимовна. — Москва, 1992. — 22 с. — Текст : непосредственный.

252. **Оборин, Л.** Автор умер, автор пророс. Поэтические новинки декабря / Л. Оборин. — Текст : электронный // Горький. — URL: <https://gorky.media/context/avtor-umer-avtor-proros/> (дата обращения: 01.11.2021).

253. **Орлицкий, Ю.** Где начинается и где заканчивается современная русская поэзия / Ю. Орлицкий. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 4 (62). — С. 15–21.

254. **Орлицкий, Ю. Б.** Стихи и проза в русской литературе / Ю. Б. Орлицкий. — Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. — 680, [1] с.: портр. — Текст : непосредственный.

255. **Орлицкий, Ю. Б.** Стихосложение новейшей русской поэзии : монография / Ю. Б. Орлицкий. — Москва : Издательский дом «ЯСК», 2020. — 1015 с. — Текст : непосредственный.

256. **Пави, П.** Словарь театра / П. Пави ; перевод с французского. — Москва : Прогресс, 1991. — 504 с. — Текст : непосредственный.

257. **Падучева, Е. В.** Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива) / Е. В. Падучева. — Москва : Языки русской культуры, 1996. — 464 с. — Текст : непосредственный.

258. **Пауэр, К. Ю.** Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачев, Егор Летов, Янка Дягилева : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Пауэр Кристина Юрьевна. — Москва, 2018. — 280 с. — Текст : непосредственный.

259. **Пахарева, Т. А.** Опыт акмеизма (акмеистическая составляющая современной русской поэзии) / Т. А. Пахарева. — Киев : Парламентское издательство, 2004. — 312 с. — Текст : непосредственный.

260. **Петрова, Н. А.** Литература в неантропоцентрическую эпоху: Опыт О. Мандельштама / Н. А. Петрова. — Пермь : Пермский ГПУ, 2001. — 311 с. — Текст : непосредственный.

261. **Погорелова, И. Ю.** Концептуализм как форма художественного сознания / И. Ю. Погорелова. — Текст : непосредственный // Вопросы русской литературы. — 2016. — № 1. — С. 90–96.

262. **Полякова, Е. А.** Театральность в литературе / Е. А. Полякова. — Текст : непосредственный // Новый филологический вестник. — 2008. — № 2. — Том 7. — С. 37–38.

263. **Потебня, А. А.** О некоторых символах в славянской народной поэзии / А. А. Потебня. — Харьков : Издание М. В. Потебня, 1914. — 243 с. — Текст : непосредственный.

264. Поэтика исканий, или Поиск поэтики. — Текст : непосредственный // Материалы Международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии» (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва, 16–19 мая 2003 г.). — Москва : ООО «Издательский центр “Азбуковник”», 2004. — 592 с.

265. **Пробштейн, Я.** «Поэза рожи» / Я. Пробштейн. — Текст : электронный // Арион. — 1997. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1997/1/poza-rozhi.html> (дата обращения: 01.11.2021).

266. **Пропп, В. Я.** Русская сказка (Собрание трудов В. Я. Проппа) / В. Я. Пропп. — Москва : Лабиринт, 2000. — 416 с. — Текст : непосредственный.

267. **Прохоров, Г. С.** Меняется ли сумма от перестановки слагаемых? Принцип циклизации в рок-альбомах / Г. С. Прохоров. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сборник научных трудов. — Вып. 7. — Тверь : Твер. гос. унт, 2003. — С. 45–49.

268. **Свиридов, С. В.** Рок-искусство и проблема синтетического текста / С. В. Свиридов. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2002. — № 6. — С. 5–32.

269. **Северская, О. И.** Поэтика перестройки и «перестройка» поэтики: о влиянии эпохи на язык русской поэзии 1980–2000-х гг. / О. И. Северская. — Текст : непосредственный // Известия Уральского федерального университета. — Серия 2: Гуманитарные науки. — 2019. — Том 21. — № 1 (184). — С. 134–154.

270. **Семина, А. А.** Георгий Иванов и русские поэты второй половины XX века (С. Чудаков, И. Меламед, Д. Новиков, Б. Рыжий) : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Семина Анна Андреевна. — Москва, 2018. — 257 с. — Текст : непосредственный.

271. **Сильман, Т. И.** Заметки о лирике / Т. И. Сильман. — Ленинград : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1977. — 224 с. — Текст : непосредственный.

272. **Скворцов, А. Э.** Игра в современной русской поэзии / А. Э. Скворцов. — Казань : Изд-во Казанск. ун-та, 2005. — 364 с. — Текст : непосредственный.

273. **Скворцов, А. Э.** Поэтическая генеалогия: Исследования, статьи, заметки, эссе и критика / А. Э. Скворцов. — Москва : ОГИ, 2015. — 528 с. — Текст : непосредственный.

274. **Скворцов, А. Э.** Рецепция и трансформация классической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук / Скворцов Артем Эдуардович. — Казань, 2011. — 542 с. — Текст : непосредственный.

275. **Степанова, М.** Перемещенное лицо / М. Степанова. — Текст : непосредственный // Против лирики. — Москва : АСТ, 2017а. — С. 412–433.

276. **Ступников, Д. О.** Рок-альбом как продукт серийного мышления / Д. О. Ступников. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст : сборник научных трудов. — Вып. 5. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. — С. 36–44.

277. **Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика /** под редакцией Х. Шталь, Е. Евграшкиной. — Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018. — Текст : непосредственный.

278. **Суицидов, И.** Искусство и проблема понимания / И. Суицидов. — Текст : непосредственный // Часы. — 1979. — № 21. — С. 170–197.

279. **Тамарченко, Н. Д.** Принцип кумуляции в истории сюжета: К постановке проблемы / Н. Д. Тамарченко. — Текст : непосредственный // Бройтман С. Н. Историческая поэтика: Хрестоматия-практикум : учебное пособие. — Москва : Издательский центр «Академия», 2004. — С. 231–237.

280. **Тамарченко, Н. Д.** Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. — Текст : непосредственный // Теория литературы : учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений : в 2 томах / под редакцией Н. Д. Тамарченко. — 2-е изд., испр. — Москва : Издательский центр «Академия», 2004. — Том 1. — 512 с.

281. **Тарановский, К.** О поэзии и поэтике / К. Тарановский ; составитель М. Л. Гаспаров. — Москва : Языки русской культуры, 2000. — 432 с. — Текст : непосредственный.

282. **Темиршина, О. Р.** Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку / О. Р. Темиршина. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2017б. — № 49. — С. 188–208.

283. **Темиршина, О. Р.** Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова / О. Р. Темиршина. — Москва : Издательство МНЭПУ, 2009. — 180 с. — Текст : непосредственный.

284. **Темиршина, О. Р.** Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия : монография / О. Р. Темиршина. — Москва : ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2012. — 290 с. — Текст : непосредственный.

285. **Тименчик, Р. Д.** О «Старых эстонках (Из стихов кошмарной совести)» Иннокентия Анненского / Р. Д. Тименчик. — Текст : электронный // Большой Город. — № 22 (288). — 2011. — 14 декабря. — URL: <https://davidaidelman.livejournal.com/1287327.html> (дата обращения: 01.11.2021).

286. **Тименчик, Р. Д.** Текст в тексте у акмеистов. — Текст : непосредственный / Р. Д. Тименчик // Ученые записки Тартуского государственного университета. — Вып. 567. Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. — Тарту : Изд-во Тартуского университета, 1981. — С. 65–75.

287. **Топоров, В. Н.** Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. — Москва : Издательская группа «Прогресс» — «Культура», 1995. — 624 с. — Текст : непосредственный.

288. **Тун, Ф.** Субъективность как граница: Цветаева, Ахматова, Пастернак / Ф. Тун. — URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/06_3_2001.htm (дата обращения 12.06.2019). — Текст : электронный.

289. **Тучков, В.** Строчков и Левин — два способа решения проблемы воздухоплавания / В. Тучков. — Текст : электронный // Майские чтения. — 1999. — № 2. — URL: <http://may-almanac.chat.ru/num2/38tuchk.htm> (дата обращения: 01.11.2021).

290. **Тынянов, Ю. Н.** Литературная эволюция: Избранные труды / Ю. Н. Тынянов. — Москва : Аграф, 2002. — С. 29–166. — Текст : непосредственный.

291. **Тынянов, Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — Москва : Наука, 1977. — 577 с. — Текст : непосредственный.

292. **Тюпа, В. И.** Генеалогия лирических жанров / В. И. Тюпа. — Текст : непосредственный // Жанр как инструмент прочтения : сборник статей / под редакцией В. И. Козлова. — Ростов-на-Дону : Инновационные гуманитарные проекты, 2012. — С. 104–130.

293. **Тюпа, В. И.** Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века / В. И. Тюпа. — Самара : Общество с ограниченной ответственностью научно-внедренческая фирма «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. — 115 с. — Текст : непосредственный.

294. **Уланов, А.** Теплые персоны. Поэты-концептуалисты: Избранное. Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров / А. Уланов. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2003. — № 6. — С. 217–219.

295. **Уэллек, Р.** Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. — Москва : Прогресс, 1978. — 328 с. — Текст : непосредственный.

296. **Фатеева, Н. А.** Открытая структура: о поэтическом языке и тексте рубежа XX — начала XXI века / Н. А. Фатеева. — Москва : Изд-во Вест-Консалтинг, 2006. — 160 с. — Текст : непосредственный.

297. **Фатеева, Н. А.** Поэзия как филологический дискурс / Н. А. Фатеева. — 2-е изд. — Москва : Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2017. — 360 с. — Текст : непосредственный.

298. **Федоров, В. В.** Кумулятивный принцип сюжетостроения в неклассической поэтике : специальность 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Федоров Василий Викторович. — Тверь, 2011. — 20 с. — Текст : непосредственный.

299. **Фещенко, В.** Дейксис как присутствие субъекта в поэтическом тексте: теоретические подходы / В. Фещенко. — Текст : непосредственный // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / под редакцией Х. Шталь, Е. Евграшкиной. — Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018. — S. 157–169.

300. **Флакер, А.** Живописная литература и литературная живопись / А. Флакер ; [пер. с хорв. Н. Видмарович, Н. Злыднева]. — Москва : Три квадрата, 2008. — 428, [1] с., [16] л. цв. ил. — Текст : непосредственный.

301. **Фрейденберг, О. М.** Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — 800 с. — Текст : непосредственный.

302. **Хализев, В. Е.** Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. — Москва : Изд-во МГУ, 1986. — Текст : непосредственный.

303. **Хализев, В. Е.** Теория литературы : учебник для студентов учреждений высшего профессионального образования / В. Е. Хализев. — 6-е изд., испр. — Москва : Издательский центр «Академия», 2013. — 432 с. — Текст : непосредственный.

304. **Ханзен-Леве, О. А.** Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Леве ; перевод с немецкого Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого (IX глава) ; редакторы Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. — Москва : РГГУ, 2016. — 450 с. — Текст : непосредственный.

305. **Цивьян, Т. В.** Модель мира и ее лингвистические основы / Т. В. Цивьян. — Изд. 3-е, испр. — Москва : КомКнига, 2006. — 280 с. — Текст : непосредственный.

306. **Цивьян, Т. В.** О лингвистических основах модели мира (на материале балканских языков и традиций) / Т. В. Цивьян. — Текст : непосредственный // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы / ответственный редактор Н. И. Толстой. — Москва : Наука, 1989. — С. 192–207.

307. **Чагин, А. И.** Русский сюрреализм: миф или реальность? / А. И. Чагин. — Текст : непосредственный // Сюрреализм и авангард. — Москва : Российский университет театрального искусства — ГИТИС, 1999. — С. 133–147.

308. **Чевтаев, А. А.** Лирический диалог в концепции С. Н. Бройтмана / А. А. Чевтаев. — Текст : непосредственный // Профессия: литератор. Год рождения: 1937. — Елец : Елецкий государственный университет имени И. А. Бунина, 2017. — С. 144–154.

309. **Чернец, Л. В.** О типологии лирических субъектов / Л. В. Чернец, И. Н. Иксанова. — Текст : электронный // Лингвокультурологический тезаурус «Гуманитарная Россия». — URL: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/library.php?view=c&course=3&raz=3&pod=3> (дата обращения: 01.11.2021).

310. **Чижов, Н. С.** Поэзия Ивана Жданова: проблемы поэтики : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Чижов Николай Сергеевич. — Екатеринбург, 2017. — 261 с. — Текст : непосредственный.

311. **Чудаков, А. П.** Предметный мир литературы (К проблемам категорий исторической поэтики) / А. П. Чудаков. — Текст : непосредственный // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — Москва : Наука, 1986. — С. 251–291.

312. **Чупринин, С. И.** Крупным планом / С. И. Чупринин. — Москва : Советский писатель, 1983. — 288 с. — Текст : непосредственный.

313. **Шайтанов, И.** Дело вкуса: Книга о современной поэзии / И. Шайтанов. — Москва : Время, 2007. — 656 с. — Текст : непосредственный.

314. **Шайтанов, И.** Классическая поэтика неклассической эпохи. Была ли завершена «Историческая поэтика»? / И. Шайтанов. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2002. — № 4. — С. 82–135.

315. **Шапинская, Е. Н.** Образ Другого в текстах культуры / Е. Н. Шапинская. — Москва : URSS, 2012. — 214 с. — Текст : непосредственный.

316. **Шевченко, Е. С.** Театральный код довлатовской прозы / Е. С. Шевченко. — Текст : непосредственный // Вестник Самарского государственного университета. — 2006. — № 10/2 (50). — С. 59–66.

317. **Шмид, В.** Нарратология / В. Шмид. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Языки славянской культуры, 2008. — 304 с. — Текст : непосредственный.

318. **Штайн, К. Э.** Русская метапоэтика : учебный словарь / К. Э. Штайн, Д. И. Петренко ; под редакцией доктора социологических наук профессора В. А. Шаповалова. — Ставрополь : Изд-во Ставропольского государственного университета, 2006. — 601 с. — Текст : непосредственный.

319. **Шталь, Х.** Многоипостасная модель поэтического субъекта. — Текст : непосредственный // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / под редакцией Х. Шталь, Е. Евграшкиной. — Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018. — С. 35–55.

320. **Шубинский, В.** Игроки и игралища. Очерк поэтического языка трех ленинградских поэтов 1960–1970-х годов / В. Шубинский. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2008. — № 2. — С. 180–188.

321. **Эйзенштейн, С. М.** Драматургия киноформы: статьи по истории кино / С. М. Эйзенштейн. — Москва : Эйзенштейн-центр, 2016. — 334, [1] с. : ил. — Текст : непосредственный.

322. **Эпштейн, М. Н.** Поэзия и сверхпоэзия: О многообразии творческих миров / М. Н. Эпштейн. — Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-Аттикус, 2016. — 480 с. — Текст : непосредственный.

323. **Эпштейн, М. Н.** Религия после атеизма. Новые возможности теологии / М. Н. Эпштейн. — Москва : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2013. — 416 с. — Текст : непосредственный.

324. **Юрьев, О.** Заполненные зияния: Книга о русской поэзии / О. Юрьев. — Москва : Новое литературное обозрение, 2013. — 196 с. — Текст : непосредственный.

325. **Язвикова, Е. Г.** Концерт В. Высоцкого как вариант лирического цикла: К постановке проблемы / Е. Г. Язвикова. — Текст : непосредственный // Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры : сборник научных трудов. — Самара : Изд-во СГУ, 2006. — С. 91–101.

326. **Якобсон, Р.** Работы по поэтике: Переводы / Р. Якобсон ; составление и общая редакция М. Л. Гаспарова. — Москва : Прогресс, 1987. — 464 с., [12] л. ил. — Текст : непосредственный.

327. **Якушина, И. Л.** Русский поэтический концептуализм и его осмысление в прессе : специальность 10.01.10 «Журналистика» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Якушина Ирина Леонидовна. — Москва, 2010. — 26 с. — Текст : непосредственный.

328. **Ярко, А. Н.** Вариативность рок-поэзии: на материале творчества Александра Башлачева : специальность 10.01.08 «Теория литературы» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ярко Александра Николаевна. — Тверь, 2008. — 22 с. — Текст : непосредственный.

329. **Ярхо, Б. И.** Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Б. И. Ярхо ; издание подготовили М. В. Акимова, И. А. Пильщиков и М. И. Шапир ; под общей редакцией М. И. Шапира. — Москва : Языки славянских культур, 2006. — xxxii, 927 с. — Текст : непосредственный.

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству Л. Аронсона***

330. **Авалиани, Д.** О Леониде Аронзоне / Д. Авалиани. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 1996. — № 14. — С. 252–253.

331. **Азаренков, А. А.** «Послание в лечебницу» Леонида Аронсона: три орнамента / А. А. Азаренков. — Текст : непосредственный // Известия Смоленского государственного университета. — 2019. — № 1 (45). — С. 70–81.

332. **Азарова, Н.** Местоименная поэтика Леонида Аронсона / Н. Азарова. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 165–179.

333. **Азарова, Н. М.** «ТЫ + ты» в поэзии 60-х / Л. Аронзон, Г. Сапгир. — Текст : непосредственный // Поэтика и эстетика слова : сборник научных статей памяти Виктора Петровича Григорьева. — Москва : ЛЕНАНД, 2010. — С. 249–261.

334. **Бирюков, С.** Опыты неописательного письма / С. Бирюков. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 249–259.

335. **Бокарев, А. С.** Иероглифическое слово в лирике Леонида Аронсона / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета. — 2016а. — Том 22. — № 6. — С. 91–95.

336. **Давыдов, Д.** Леонид Аронзон. Собрание произведений / Д. Давыдов. — Текст : электронный // Критическая Масса. — 2006. — № 4. — URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/4/leonid-aronzon-sobranie-proizvedenij.html> (дата обращения: 01.11.2021).

337. **Звягин, Е.** В последний год / Е. Звягин. — Текст : непосредственный // Часы. — 1977. — № 7. — С. 112–118.

338. **Иванов, Б.** Как хорошо в покинутых местах (Леонид Аронзон. — 1939–1970) / Б. Иванов. — Текст : непосредственный // Петербургская поэзия в лицах: Очерки / составитель Б. Иванов. — Москва : Новое литературное обозрение, 2011. — С. 158–238.

339. **Казарновский, П.** «Объят глубинной тишиной»: пространство текста Л. Аронзона / П. Казарновский. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 63–91.

340. **Казарновский, П.** Аронзон Леонид Львович / П. Казарновский. — Текст : электронный // Энциклопедический словарь «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век». — URL: <https://lavkarisateley.spb.ru/enciklopediya/a/aronzon-> (дата обращения: 01.11.2021).

341. **Казарновский, П.** Вместо предисловия / П. Казарновский, И. Кукуй. — Текст : непосредственный // Аронзон Л. Л. Собрание произведений : в 2 томах. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — Том 1. — С. 7–20.

342. **Кривулин, В.** «Этот поэт непременно войдет в историю...» Виктор Кривулин об Аронзоне / В. Кривулин. — Текст : непосредственный // Критическая масса. — 2006. — № 4. — С. 133–141.

343. **Кривулин, В.** Леонид Аронзон — соперник Иосифа Бродского / В. Кривулин. — URL: <https://polutona.ru/refprinter.php3?id=106> (дата обращения: 05.10.2019). — Текст : электронный.

344. **Кукуй, И.** «Жизнь дана, что делать с ней?...» (к биографии Леонида Аронсона) / И. Кукуй. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 21–34.

345. **Кукуй, И.** Засмертный ландшафт: стихотворение Леонида Аронсона «Как хорошо в покинутых местах...» / И. Кукуй. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2007. — № 60. — S. 385–395.

346. **Кукуй, И.** Лепта на пир»: об одной самиздатской подборке Л. Аронсона / И. Кукуй. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 263–266.

347. **Кукулин, И.** Неопознанный контркультурщик / И. Кукулин. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2010. — № 4. — С. 343–350.

348. **Лейбин, В.** Как Аронзон увидел себя в пейзаже / В. Лейбин. — Текст : электронный // Prosodia. — 2019. — № 11. — URL: <https://magazines.gorky.media/prosodia/2019/11/kak-aronzon-uidel-sebya-v-pejzazhe.html> (дата обращения: 01.11.2021).

349. **Лоцилов, И.** О стихотворении Леонида Аронсона «Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого» / И. Лоцилов. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 195–225.

350. **Миллер, Л.** «А жизнь все тычется в азы...» / Л. Миллер. — Текст : электронный // Русский журнал. — URL: http://old.russ.ru/culture/literature/20040324_lm.html (дата обращения: 01.11.2021).

351. **Михеева, С.** Некто творящий. О поэзии и присутствии Леонида Аронсона / С. Михеева. — Текст : электронный // Textura. — URL: <http://textura.club/nekto-tvoryashchij/> (дата обращения: 01.11.2021).

352. **Никитин, В.** Леонид Аронзон: поэзия транс и прыжок в трансцендентное (наброски к статье) / В. Никитин. — Текст : непосредственный // Часы. — 1985. — № 58. — С. 223–230.

353. **Рубаненко, Ю.** Формула Аронзона / Ю. Рубаненко. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 103–118.

354. **Седакова, О.** Леонид Аронзон: поэт кульминации / О. Седакова. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 93–102.

355. **Степанов, А. И.** «Живое все одену словом». Заметки о поэтике Леонида Аронзона / А. И. Степанов. — Текст : непосредственный // Аронзон Л. Л. Собрание произведений : в 2 томах. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — Том 1. — С. 21–54.

356. **Степанов, А. И.** Главы о поэтике Леонида Аронзона / А. И. Степанов. — Текст : электронный // Старые/новые шестидесятые. — Санкт-Петербург : Юолукка, 2010. — URL: <http://alestep.narod.ru/critique/> (дата обращения: 01.11.2021).

357. **Факкани, Р.** Записки из далекой питерской весны (вспоминая Леонида Аронзона) / Р. Факкани. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 71–61.

358. **Фатеева, Н.** «...Лежу я бога и ничей» (поэтика парадоксализма Л. Аронзона) / Н. Фатеева. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 135–163.

359. **Чевтаев, А. А.** «Август» в поэзии Леонида Аронзона: художественная символика и аксиология / А. А. Чевтаев. — Текст : непосредственный // Профессия: литератор. Год рождения: 1939 : коллективная монография. — Елец : Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2020. — С. 20–36.

360. **Шварц, Е.** Русская поэзия как *hortus clausus*: случай Леонида Аронзона / Е. Шварц. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 47–56.

361. **Шубинский, В.** Аронзон: рождение канона / В. Шубинский. — Текст : электронный // Нева. — 2007. — № 6. — URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2007/6/aronzon-rozhdenie-kanona.html> (дата обращения: 05.10.2019).

362. **Шубинский, В.** Поэтика Леонида Аронзона (тезисы) / В. Шубинский. — Текст : электронный // Новая камера хранения. — URL: http://www.newkamera.de/aronson/aronson_03.html (дата обращения: 01.11.2021).

363. **Эрль, В. Г.** Несколько слов о Леониде Аронзоне (1939–1970) / В. Г. Эрль. — URL: <http://www.ruthenia.ru/60s/aronzon/erl.htm> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

364. **Döring, J. R.** Leonid Aronzon — von München aus Gesehen. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 5–15.

365. **Epstein, T.** Notes on Aronzon. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 37–45.

366. **Greber, E.** Sonett-Fäden: zur Poetologie des Sonetts bei Leonid Aronzon. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 181–194.

367. **Grübel, R.** Das Nichts des Gesichts. Leonid Aronzons poetisches Paradies der Leere: eine jüdisch-russische Kunstreligion. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 119–134.

368. **Zehnder, C.** Vom “weinenden” zum “leeren” Garten. Zu den Pasternak-Anklängen in Leonid Aronzons Frühwerk. — Текст : непосредственный // Wiener Slawistischer Almanach. — 2008. — № 62. — S. 227–239.

*Научно-критические работы,
посвященные творчеству А. Белякова*

369. **Айзенберг, М.** Сквозь стену / М. Айзенберг. — Текст : электронный // OpenSpace.ru. Архив. — URL: <http://os.colta.ru/literature/projects/130/details/35203/?expand=yes> (дата обращения: 01.11.2021).

370. **Бокарев, А. С.** Семантический синкретизм в образной структуре лирики Александра Белякова / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Вестник славянских культур. — 2021а. — Т. 61. — С. 268–279.

371. **Волкова, М.** Почему каменели варвары у Белякова / М. Волкова. — Текст : непосредственный // Prosōdia. — 2016. — № 5. — С. 202–203.

372. **Давыдов, Д.** Поэзия сцеплений (о книге Александра Белякова «Углекислые сны») / Д. Давыдов. — Текст : электронный // Книжное обозрение. — 2011. — № 5 (7–14 марта). — URL: http://newkamera.de/ostihah/davidov_o_beljakove.html (дата обращения: 05.06.2020).

373. **Ермолин, Е.** Александр Беляков. Книга стихотворений / Е. Ермолин. — Текст : электронный // Знамя. — 2002. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2002/1/aleksandr-belyakov-kniga-stihotvorenij.html> (дата обращения: 05.06.2020).

374. **Ермолин, Е.** Время, подвешенное в пустоте / Е. Ермолин. — Текст : электронный // Сайт Александра Левина. — URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/BELYAKOV/about/about2.html> (дата обращения: 01.11.2021).

375. **Ермолин, Е.** Он говорит для немногих счастливых / Е. Ермолин. — Текст : электронный // Сайт Александра Левина. — URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/BELYAKOV/about/about3.html> (дата обращения: 01.11.2021).

376. **Козлов, В.** Пределы абсурда у Александра Белякова / В. Козлов. — Текст : непосредственный // Prosōdia. — 2016. — № 5. — С. 69–72.

377. **Кукулин, И.** Единственный, один из многих / И. Кукулин. — Текст : электронный // Новая карта русской литературы. — URL: http://www.litkarta.ru/dossier/kukulin-o-beliakove/dossier_780/ (дата обращения: 01.11.2021).

378. **Кучина, Т.** Правила раскадровки сновидений. О сборнике Александра Белякова «Углекислые сны» / Т. Кучина. — Текст : непосредственный // Мера. — 2012. — № 1 (3). — С. 195–198.

379. **Левин, А.** Гамбит Белякова. — Текст : электронный // Знамя. — 1996. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/1996/2/gambit-belyakova.html> (дата обращения: 05.06.2020).

380. **Липатов, Д.** Осиротевший шпион. О книге Александра Белякова «Шпион шумерский» / Д. Липатов. — Текст : электронный // Волга. — 2017. — № 9. — URL: <https://magazines.gorky.media/volga/2017/9/osirotevshij-shpion.html> (дата обращения: 05.06.2020).

381. **Пермяков, А.** Из книжных лавок / А. Пермяков. — Текст : электронный // Арион. — 2011. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2011/2/iz-knizhnyh-lavok-25.html> (дата обращения: 01.11.2021).

382. **Сокольский, Э.** Книжная полка Эмиля Сокольского / Э. Сокольский. — Текст : электронный // Дети Ра. — 2018. — № 11 (169). — URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2018/11/prochitannye-knigi-118.html> (дата обращения: 01.11.2021).

383. **Сокольский, Э.** Книжная полка Эмиля Сокольского / Э. Сокольский. — Текст : электронный // Дети Ра. — 2016. — № 7 (141). — URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2016/7/prochitannye-knigi-65.html> (дата обращения: 01.11.2021).

384. **Сокольский, Э.** Прочитанные книги / Э. Сокольский. — Текст : электронный // Дети Ра. — 2016. — № 7 (141). — URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2016/7/prochitannye-knigi-65.html> (дата обращения: 05.06.2020).

385. **Тучков, В.** Александр Беляков. «Эра аэра». Стихи / В. Тучков. — Текст : электронный // Old.russ.ru. — URL: <http://old.russ.ru/journal/kniga/99-01-26/tuchk.htm> (дата обращения: 05.06.2020).

386. **Угольников, Ю.** Неутолимый праздник расставанья / Ю. Угольников. — Текст : электронный // Литература. — URL: https://litteratura.org/issue_criticism/1175-yuriy-ugolnikov-neutolimyuy-prazdnik-rasstavanya.html (дата обращения: 01.11.2021).

387. **Штыпель, А.** Книжная полка Аркадия Штыпеля / А. Штыпель. — Текст : электронный // Новый Мир. — 2011. — № 8. — URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2011/8/knizhnaya-polka-arkadiya-shtypelya-3.html (дата обращения: 05.06.2020).

388. **Шубинский, В.** Засловье / В. Шубинский. — Текст : электронный // Новая камера хранения. — URL: http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh_o45.html (дата обращения: 01.11.2021).

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству В. Блаженного***

389. **Аверьянов, В.** Житие Вениамина Блаженного / В. Аверьянов. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 1994. — № 6. — С. 40–73.

390. **Аксенова-Штейнград, С.** Блаженство блажи / С. Аксенова-Штейнград. — Текст : электронный // Alexander M. Kobrinsky's Library. — URL: http://amkob113.ru/blatzen/ben-0_5.html (дата обращения: 01.11.2021).

391. **Андреев, А.** «Беспризорные вещи, что помнят живых...». Посмертная судьба наследия Вениамина Блаженного / А. Андреев. — Текст : непосредственный // Index / Досье на цензуру. — 2001. — № 14. — С. 95–100.

392. **Анкудинов, К.** Блаженный / К. Анкудинов. — Текст : непосредственный // Блаженный В. М. Сораспятье. — Москва : Время, 2009. — С. 384–396.

393. **Бек, Т.** Скиталец духа / Т. Бек. — Текст : непосредственный // Блаженный В. Стихотворения. — Москва : Журнал поэзии «Арион», 1998. — С. 122–137.

394. **Верина, У.** «Я часто забываю, кто я, ребенок или старик...»: метафоры возраста в поэзии Вениамина Блаженного / У. Верина. — Текст : непосредственный // *Conversatoria Litteraria: Międzynarodowy rocznik naukowy*. 11. Młodość i starość w języku, literaturze, kulturze i sztuce. — Siedlce; Banská Bystrica: Inst. neofilologii i badań interdyscyplinarnych, Uniw. przyrodniczo-humanistyczny w Siedlcach, 2017. — С. 243–255.

395. **Дашевский, Г.** «Не зовите стихами мои исступленные строчки». Григорий Дашевский о поэзии Вениамина Блаженного / Г. Дашевский. — Текст : электронный // Коммерсант Weekend. — 2009. — № 11. — С. 32. — URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1142098> (дата обращения: 01.11.2001).

396. **Ильинская, Н.** Память юродства в поэзии Вениамина Блаженного / Н. Ильинская. — Текст : непосредственный // По ступеням света. К 90-летию Вениамина Блаженного : сборник статей / составление У. Ю. Веринной. — Минск : б. и., 2012. — С. 36–47.

397. **Корчагин, К.** «Айзенштадт — это город австрийский...» (Рецензия на книгу: Блаженный В. М. Сораспятье. — Москва, 2009) / К. Корчагин. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2009. — № 4 (98). — С. 288–299.

398. **Кублановский, Ю.** Вениамин Блаженный. Стихотворения / Ю. Кублановский. — Москва : Книжная серия журнала «Арион», 1998. — Текст : электронный // Новый Мир. — 1999. — № 3. — URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/3/i-veniamin-blazhennyj-stihotvoreniya-ii-evgenij-karasev-bremya-bezverya-stihi.html (дата обращения: 01.11.2021).

399. **Липневич, В.** «Я нашел свое место на древе вселенной...» / В. Липневич. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 1999. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/1999/2/ya-nashel-svoe-mesto-na-dreve-vselennoj.html> (дата обращения: 01.11.2021).

400. **Макарова, Е.** «Когда меня не будет». Памяти поэта Айзенштадта / Е. Макарова. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 1999. — № 12. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/1999/12/kogda-menya-ne-budet.html> (дата обращения: 01.11.2021).

401. **Макарова, И.** Божественная ловушка Вениамина Блаженного / Е. Макарова. — Текст : электронный // День и ночь. — 2012. — № 5. — URL: <http://litbook.ru/article/2288/> (дата обращения: 01.11.2021).

402. **Пахарева, Т.** Иов? Франциск? Блаженный / Т. Пахарева. — Текст : электронный // Дикое поле. — 2009. — № 13. — URL: http://www.litkarta.ru/dossier/soraspjat-e-blazhennogo/dossier_3267/ (дата обращения: 01.11.2021).

403. По ступеням света. К 90-летию Вениамина Блаженного : сборник статей / составление У. Ю. Веринной. — Минск : б. и., 2012. — 119 с. — Текст : непосредственный.

404. **Пробштейн, Я.** Блаженный / Я. Пробштейн. — Текст : электронный // Новый Журнал. — 2005. — № 240. — URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2005/240/blazhennyj.html> (дата обращения: 01.11.2001).

405. **Светашева, Т.** Инфантилизм как элемент поэтики Вениамина Блаженного / Т. Светашева. — Текст : непосредственный // По ступеням света. К 90-летию Вениамина Блаженного : сборник статей / составление У. Ю. Веринной. — Минск : б. и., 2012. — С. 103–110.

406. **Скоропанова, И. С.** Семантика псевдонима Вениамина Блаженного / И. С. Скоропанова. — Текст : непосредственный // По ступеням света. К 90-летию Вениамина Блаженного : сборник статей / составление У. Ю. Веринной. — Минск : б. и., 2012. — С. 19–25.

407. **Строцев, Д.** Блаженный / Д. Строцев. — Текст : электронный // URL: <https://strotsev.livejournal.com/84818.html> (дата обращения: 01.11.2021).

408. **Строцев, Д.** Настигнутый вдохновением / Д. Строцев. — Текст : непосредственный // Блаженный В. М. Сораспятье. — Москва : Время, 2009. — С. 11–12.

409. **Татарина, Л. Н.** Идея милости в патристике и духовной поэзии XX века (Иоанн Златоуст и Вениамин Блаженный) / Л. Н. Татарина. — Текст : непосредственный // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. — 2014. — № 102. — С. 678–688.

410. **Турбина, Л. Н.** Поэзия Вениамина Блаженных (Айзенштадта) в европейском контексте: преемственность духовной проблематики / Л. Н. Турбина. — Текст : непосредственный // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай : матэрыялы IX Міжнар. навук. канф., прысвеч. 70-годдзю філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта (Мінск, 15–17 кастр. — 2009 г.): у 2-х ч. / пад рэд. праф. В. П. Рагойшы; рэдкал.: А. М. Андрэеў (нам. рэд.) [і інш.]. — Мінск : БДУ, 2010. — Ч. 2: Актуальныя праблемы кампаратывістыкі: традыцыі і ўплывы ў літаратуры; Заканамернасці і тэндэнцыі развіцця рускай літаратуры XIX–XXI стагоддзяў; Эстэтычны вопыт замежнай літаратуры. — С. 165–169.

411. **Шульман, Д.** Две жизни Вениамина Айзенштадта / Д. Шульман. — Текст : электронный // Alexander M. Kobrinsky's Library. — URL: http://amkob113.ru/blatzen/ben-0_6.html (дата обращения: 01.11.2021).

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству И. Бродского***

412. **Ахапкин, Д.** Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972–1995) / Д. Ахапкин. — Санкт-Петербург : ЗАО «Журнал “Звезда”», 2009 — 132 с. — Текст : непосредственный.

413. **Баткин, Л.** Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского / Л. Баткин. — Москва : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. — 333 с. — Текст : непосредственный.

414. **Бондаренко, В.** Бродский: Русский поэт / В. Бондаренко. — Москва : Молодая гвардия, 2015. — 444 с. — Текст : непосредственный.

415. **Вайль, П.** Иосиф Бродский: труды и дни / П. Вайль, Л. Лосев. — Москва : Б. и., 1998. — 272 с. — Текст : непосредственный.

416. **Волков, С.** Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. — Москва : Независимая газета, 2000. — 328 с., ил. — Текст : непосредственный.

417. **Гордин, Я.** Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники / Я. Гордин. — Санкт-Петербург : Изд-во Пушкинского фонда, 2000. — 232 с. — Текст : непосредственный.

418. **Гордин, Я.** Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского / Я. Гордин. — Москва : Время, 2018. — 3-е изд., испр. — 256 с. — Текст : непосредственный.

419. **Зубова, Л.** Поэтический язык Иосифа Бродского : статьи / Л. Зубова. — Санкт-Петербург : ЛЕМА, 2015. — 196 с. — Текст : непосредственный.

420. **Иванов, Вяч.** Вс. Бродский и метафизическая поэзия / Вяч. Иванов. — Текст : непосредственный // Звезда. — 1997. — № 1. — С. 194–199.

421. Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. — Санкт-Петербург : Изд-во журнала «Звезда», 2000. — 374 с. — Текст : непосредственный.

422. Иосиф Бродский: проблемы поэтики : сборник научных трудов и материалов / редакторы : А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артемова. — Москва : Новое литературное обозрение, 2012. — 504 с. — Текст : непосредственный.

423. Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. — Санкт-Петербург : Изд-во журнала «Звезда», 1998. — 320 с. — Текст : непосредственный.

424. Как работает стихотворение Бродского : сборник статей. — Москва : НЛО, 2002. — 304 с. — Текст : непосредственный.

425. **Колобаева, Л. А.** И. А. Бродский: анализ поэтического текста / Л. А. Колобаева. — Москва : ООО «Русский импульс», 2014. — 176 с. — Текст : непосредственный.

426. **Колобаева, Л. А.** От А. Блока до И. Бродского (О русской литературе XX века) / Л. А. Колобаева. — Москва : ООО «Русский импульс», 2015. — 288 с. — Текст : непосредственный.

427. **Куллэ, В.** Иосиф Бродский: новая Одиссея / В. Куллэ. — Текст : непосредственный // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского : в 7 томах. — Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 2001. — Том 1. — С. 283–297.

428. **Куллэ, В.** Структура авторского «я» в стихотворении Иосифа Бродского «Ниоткуда с любовью» / В. Куллэ. — Текст : непосредственный // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. — Санкт-Петербург : Изд-во журнала «Звезда», 1998. — С. 136–142.

429. **Лосев, Л.** Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии / Л. Лосев. — Москва : Молодая гвардия, 2006. — 480 с. — Текст : непосредственный.

430. **Лосев, Л.** Щит Персея (Литературная биография Иосифа Бродского) / Л. Лосев. — Текст : непосредственный // Петербургская поэзия в лицах: Очерки / составитель Б. Иванов. — Москва : Новое литературное обозрение, 2011. — С. 239–292.

431. **Лосев, Л. В.** Солженицын и Бродский как соседи / Л. Лосев. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — С. 478–496. — Текст : непосредственный.

432. **Лотман, Ю. М.** Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») / Ю. М. Лотман, М. Ю. Лотман. — Текст : непосредственный // Избранные статьи : в 3 томах. — Том 3. — Таллинн : Александра, 1993. — С. 294–307.

433. **Медведева, Н. Г.** «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой / Н. Г. Медведева. — Ижевск : Институт компьютерных исследований, 2006. — 376 с., 2 ил. — Текст : непосредственный.

434. Мир Иосифа Бродского. Путеводитель : сборник статей. — Санкт-Петербург : Изд-во журнала «Звезда», 2003. — 464 с. — Текст : непосредственный.

435. **Павлов, М.** Поэтика потерь и исчезновений / М. Павлов. — Текст : непосредственный // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. — Санкт-Петербург : Изд-во журнала «Звезда», 1998. — С. 22–29.

436. **Петрушанская, Е.** Музыкальный мир Иосифа Бродского / Е. Петрушанская. — Санкт-Петербург : Изд-во журнала «Звезда», 2004. — 352 с. — Текст : непосредственный.

437. **Плеханова, И. И.** Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени. — 2-е изд., переработанное и дополненное / И. И. Плеханова. — Томск : ИД СК-С, 2012. — 384 с. — Текст : непосредственный.

438. **Полухина, В.** Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха / В. Полухина. — Санкт-Петербург : Изд-во журнала «Звезда», 2008. — 528 с. — Текст : непосредственный.

439. **Полухина, В. П.** Больше самого себя. О Бродском / В. Полухина. — Томск : ИД СК-С, 2009. — 416 с. — Текст : непосредственный.

440. Пристальное прочтение Бродского : сборник статей / под редакцией В. И. Козлова. — Ростов-на-Дону : НМЦ «Логос», 2010. — 198 с. — Текст : непосредственный.

441. **Проффер Тисли, Э.** Бродский среди нас = Brodsky Among Us / Э. Проффер Тисли ; пер. с англ. В. Гольшев. — Москва : АСТ : Corpus, 2015. — 224 с. — Текст : непосредственный.

442. **Ранчин, А. М.** «На пиру Мнемозины...»: Интертексты Бродского / А. М. Ранчин. — Москва : НЛЮ, 2001. — 462 с. — Текст : непосредственный.

443. **Ранчин, А. М.** О Бродском: Размышления и разборы / А. М. Ранчин. — Москва : Водолей, 2016. — 248 с. — Текст : непосредственный.

444. **Романова, И. В.** «Самостоятельная реальность» перечислений в лирике И. Бродского / И. В. Романова. — Текст : непосредственный // Подробности словесности : сборник статей к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. — Санкт-Петербург : Свое издательство, 2016. — С. 291–308.

445. **Снегирев, И. А.** Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну» / И. А. Снегирев. — Текст : непосредственный // Проблемы истории, филологии, культуры. — 2011. — № 1 (31). — С. 233–238.

446. **Штерн, Л.** Бродский: Ося, Иосиф, Joseph / Л. Штерн. — Москва : Независимая газета, 2001. — 272 с., ил. — Текст : непосредственный.

447. **Эткинд, Е.** Процесс Иосифа Бродского / Е. Эткинд. — London : Overseas Publications Interchange Ltd, 1988. — 176 с. — Текст : непосредственный.

448. **Янгфельдт, Я.** Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском / Я. Янгфельдт ; перевод со шведского Б. Янгфельдта ; перевод с английского А. Нестерова. — Москва : Астр : Corpus, 2012. — 368 с. — Текст : непосредственный.

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству Д. Воденникова***

449. **Антипов, Е.** Безликий и ужасный, великий и прекрасный. Дума о Воденникове / Е. Антипов. — Текст : электронный // Зинзивер. — 2014. — № 2 (58). — URL: <https://magazines.gorky.media/zin/2014/2/bezlikij-i-uzhasnyj-velikij-i-prekrasnyj.html> (дата обращения: 01.11.2021).

450. **Бокарев, А. С.** «Новая искренность» в поэзии Дмитрия Воденникова: о поведенческих стратегиях лирического субъекта / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета. — 2018б. — Том 24. — № 4. — С. 136–139.

451. **Воденников, Д.** «Надо делать себя живым» [Беседу ведет Наталия Санникова] / Д. Воденников. — Текст : электронный // Урал. — 2014. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2014/2/nado-delat-sebya-zhivym.html> (дата обращения: 01.11.2021).

452. **Вязмитинова, Л.** «Цветущий куб» в пространстве русской поэзии / Л. Вязмитинова. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2002. — № 58. — С. 313–315.

453. **Вязмитинова, Л. Г.** «Мне стыдно оттого, что я родился кричащий, красный, с ужасом — в крови...» / Л. Вязмитинова. — Текст : электронный // Сайт Александра Левина. — URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/VODENNIKOV/about/about-3.html> (дата обращения: 27.07.2018).

454. **Давыдов, Д.** Дмитрий Воденников, Светлана Лин. Вкусный обед для равнодушных кошек / Д. Давыдов. — Текст : электронный // Критическая масса. — 2005. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/km/2005/2/dmitrij-vodennikov-svetlana-lin-vkusnyj-obod-dlya-ravnodushnyh-koshek.html> (дата обращения: 01.11.2021).

455. **Елагина, Е.** Цветущий, небесный бессмертный / Е. Елагина. — Текст : непосредственный // Нева. — 2007. — № 8. — С. 229–230.

456. **Житенев, А. А.** «Проза поэта» в контексте медиакультуры: блог как художественный феномен / А. А. Житенев. — Текст : непосредственный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2011. — № 10 (64). — С. 132–136.

457. **Житенев, А. А.** Нарциссизм как прием: формы легитимации авторской позиции в поэзии Д. Воденникова / А. А. Житенев. — Текст : непосредственный // Вестник Воронежского государственного университета. — Серия: Филология. Журналистика. — 2006. — № 1. — С. 17–20.

458. **Иванова, О.** «Неоспоримой кровью...» / О. Иванова. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 2003. — № 11. — С. 174–180.

459. **Касымов, А.** Выходной день в цвету. Типичный Дмитрий Воденников / А. Касымов. — Текст : электронный // Воденников 911. — URL: <http://vodennikov911.narod.ru/raznoe.html> (дата обращения: 01.11.2021).

460. **Конев, К.** «Феномен Воденникова»: от ненависти до любви. «Мысли по поводу» проекта Дмитрия Воденникова «Профессиональным тусовщикам просьба не беспокоиться» — клуб «Проект О. Г. И.», 21 мая 2001 г. / К. Конев. — Текст : электронный // Воденников 911. — URL: <http://vodennikov911.narod.ru/index12a.html> (дата обращения: 01.11.2021).

461. **Кукулин, И. В.** Заметки по следам статьи Людмилы Вязмитиновой. О стихах Дмитрия Воденникова / И. Кукулин. — URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/kukulin-o-vodennikove> (дата обращения: 07.03.2018). — Текст : электронный.

462. **Моротская, С.** Все — Димочкой хотели называть? / С. Моротская. — Текст : электронный // Русский журнал. — URL: <http://old.russ.ru/krug/kniga/20000203.html> (дата обращения: 01.11.2021).

463. **Ольшанский, Д.** «Не пишите элегии — я элегия сам». Дмитрий Воденников как явление исповедальной лирики / Д. Ольшанский. — Текст : электронный // Сайт Александра Левина. — URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/VODENNIKOV/about/olshanskii.htm> (дата обращения: 01.11.2021).

464. **Очиров, А.** Столбики счастья (поэзия как путь — о стихах Дмитрия Воденникова) / А. Очиров. — Текст : электронный // Весь Воденников. Официальный сайт. — URL: http://vodennikov.ru/press/stolbiki_schastja_ochirov.htm (дата обращения: 01.11.2021).

465. **Райт, Т.** Анекдоты про Дмитрия Воденникова / Т. Райт. — Текст : электронный // Воденников 911. — URL: <http://vodennikov911.narod.ru/raznoe.html> (дата обращения: 01.11.2021).

466. **Рождественская, К.** Ксения Рождественская о диске Дмитрия Воденникова / К. Рождественская. — URL: <http://vodennikov911.narod.ru/raznoe.html> (дата обращения: 27.07.2018). — Текст : электронный.

467. **Рождественская, К.** Ксения Рождественская о диске Дмитрия Воденникова / К. Рождественская. — Текст : электронный // Воденников 911. — URL: <http://vodennikov911.narod.ru/raznoe.html> (дата обращения: 01.11.2021).

468. **Сальникова, М.** Поэт-дурак, поэт-отец, поэт-цветок. Дмитрий Воденников в театре «Практика» / М. Сальникова. — URL: http://vodennikov.ru/press/drugaya_rec_na_praktiku.htm (дата обращения: 27.07.2018). — Текст : электронный.

469. **Черных, Н.** Заметки на черновике, или Стихотворешник / Н. Черных. — Текст : электронный // Весь Воденников. Официальный сайт. — URL: http://vodennikov.ru/press/chernyh_rec_na_chernovik.htm (дата обращения: 01.11.2021).

470. **Черных, Н.** Руны-свидетели / Н. Черных. — Текст : электронный // Весь Воденников. Официальный сайт. — URL: http://vodennikov.ru/press/chernyh_rec_na_knigu_run.htm (дата обращения: 01.11.2021).

471. **Шейнкер, М.** Дмитрий Воденников. Мужчины тоже могут имитировать оргазм / М. Шейнкер. — Текст : электронный // Критическая масса. — 2003. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/km/2003/1/dmitrij-vodennikov-muzhchiny-tozhe-mogut-imitirovat-orgazm.html> (дата обращения: 01.11.2021).

472. **Штраус, А. В.** Лирический герой в поэзии Д. Воденникова / А. В. Штраус. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. — 2007. — № 303. — С. 21–24.

473. **Шубинский, В.** Дмитрий Воденников. Черновик / В. Шубинский. — Текст : непосредственный // Критическая масса. — 2006. — № 4. — С. 119–121.

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству С. Гандлевского***

474. **Авраменко, А. А.** Роман С. М. Гандлевского «<НРЗБ>»: интертекстуальный аспект / А. А. Авраменко. — Текст : непосредственный // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. — 2008. — № 4. — С. 146–151.

475. **Бак, Д.** Законы жанра / Д. Бак. — Текст : непосредственный // Октябрь. — 1996. — № 9. — С. 185–187.

476. **Гандлевский, С.** Конспект [Беседу вела А. Гостева] / С. Гандлевский. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2000а. — № 5. — С. 264–385.

477. **Гандлевский, С.** Сергей Гандлевский: «Искусство над справедливостью смеется» [Интервью] / С. Гандлевский. — Текст : электронный // Урал. — 2001. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2001/1/iskusstvo-nad-spravedliovstyu-smeetsya.html> (дата обращения: 01.11.2021).

478. **Гандлевский, С.** Сергей Гандлевский: Мои литературные способности блуждают [Интервью] / С. Гандлевский. — Текст : непосредственный // Культура. — № 8 (7671). — 26 февраля — 4 марта. — Москва : ИД Медиа-Пресса, 2009. — С. 4.

479. **Губайловский, В.** В окрестностях смерти / В. Губайловский. — Текст : электронный // Новый Мир. — 2008. — № 5. — URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2008/5/v-okrestnosti-smerti.html (дата обращения: 01.11.2021).

480. **Губайловский, В.** Все прочее и литература / В. Губайловский. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 2002. — № 8. — С. 167–174.

481. **Егоров, М. Ю.** Интертекстуальные особенности стихотворения С. М. Гандлевского «Стоит одиноко на севере диком...» / М. Ю. Егоров. — Текст : непосредственный // Литература в диалоге культур — 4 : материалы Международной научной конференции. — Ростов-на-Дону : РГУ, 2006. — С. 136–139.

482. **Ермакова, О.** Текст в тексте романа С. Гандлевского «<НРЗБ>» / О. Ермакова. — Текст : непосредственный // Летняя школа по русской литературе. — 2014. — Том 10. — № 2. — С. 139–146.

483. **Игнатьева, М.** Опыты Сергея Гандлевского / М. Игнатьева. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2009. — № 4. — С. 206–211.

484. **Изварина, Е.** «Человек средних лет...» / Е. Изварина. — Текст : электронный // Урал. — 2001. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2001/1/chelovek-srednih-let-igor-vorotnikov.html> (дата обращения: 01.11.2021).

485. **Киршбаум, Г.** Охотники на снегу: Элегическая поэтология Сергея Гандлевского / Г. Киршбаум. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2012. — № 118. — С. 278–292.

486. **Костюков, Л.** Мы взяли неправильный галс... / Л. Костюков. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 2002. — № 8. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2002/8/my-vzyali-nepravilnyj-gals.html> (дата обращения: 01.11.2021).

487. **Костюков, Л.** Свидетельские показания / Л. Костюков. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 2001. — № 7. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2001/7/svidetelskie-pokazaniya.html> (дата обращения: 01.11.2021).

488. **Красовская, С.** Сергей Гандлевский. Бездумное былое / С. Красовская. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2013. — № 4. — С. 215–217.

489. **Кузнецова, О.** Представление продолжается / О. Кузнецова. — Текст : электронный // Новый Мир. — 1996. — № 8. — URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1996/8/predstavlenie-prodolzhaetsya.html (дата обращения: 01.11.2021).

490. **Кузьмин, Д.** О нелюбви и неловкости / Д. Кузьмин. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 2002. — № 8. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2002/8/o-nelyubvi-i-nelovkosti.html> (дата обращения: 01.11.2021).

491. **Куллэ, В.** Сергей Гандлевский: «Поэзия бежит ухищрений и лукавства» / В. Куллэ. — Текст : электронный // Знамя. — 1997. — № 6. — URL: http://www.litkarta.ru/dossier/kulle-o-gandlevskom/view_print/ (дата обращения: 01.11.2021).

492. **Кучина, Т. Г.** «Одноактовой жизни трагедия»: биографическая реальность как литературный факт в лирике Сергея Гандлевского / Т. Г. Кучина, А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Литература в диалоге культур — 8 : материалы Международной научной конференции. — Ростов-на-Дону : Foundation, 2010. — С. 89–90.

493. **Кучина, Т. Г.** Функции «чужого» слова в метапоэтике С. Гандлевского / Т. Г. Кучина, А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2014. — Том 1 (Гуманитарные науки). — № 2. — С. 208–212.

494. **Нечитайлов, К.** Сергей Гандлевский, «Опыты в стихах» / К. Нечитайлов. — Текст : электронный // Дети Ра. — 2009. — № 5 (55). URL: <http://detira.ru/arhiv/publication.php?id=842> (дата обращения 01.11.2021).

495. **Пестерева, Е.** Симметрия судьбы (Сергей Гандлевский. Бездумное былое) / Е. Пестерева. — Текст : электронный // Октябрь. — 2013а. — № 3. — URL: <https://magazines.gorky.media/october/2013/3/simmetriya-sudby.html> (дата обращения: 01.11.2021).

496. **Ремизова, М.** Не напрасно / М. Ремизова. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 2001. — № 4. — С. 194–197.

497. **Сафронова, Е. В.** Поэт оксюморона. Сергей Гандлевский / Е. В. Сафронова. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2019. — № 2. — С. 80–93.

498. **Скворцов, А.** Арифметика гармонии. Из наблюдений над художественной стратегией Сергея Гандлевского. Статья вторая / А. Скворцов. — Текст : электронный // Запасник. — 2010. — № 2. — URL: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=1831&PHPSESSID=ba6385361ee1f682cf51be874ebfd076> (дата обращения: 01.11.2021).

499. **Скворцов, А.** Музыка с улицы Орджоникидзержинского. Из наблюдений над поэтической стратегией Сергея Гандлевского / А. Скворцов. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2008. — № 6. — С. 77–118.

500. **Скворцов, А. Э.** Миф о поэте в творчестве С. Гандлевского / А. Скворцов. — Текст : непосредственный // Литература: миф и реальность. — Казань : Изд-во КГУ, 2004а. — С. 62–67.

501. **Скворцов, А. Э.** Самосуд неожиданной зрелости. Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции / А. Скворцов. — Москва : ОГИ, 2013б. — 222 с. — Текст : непосредственный.

502. **Соловьева, Т.** «Я прожил жизнь в ширину...» / Т. Соловьева. — Текст : электронный // Новый Мир. — 2012. — № 12. — URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2012/12/ya-prozhil-zhizn-v-shirinu-8230.html (дата обращения: 01.11.2021).

503. **Степанов, Е.** О поэзии Сергея Гандлевского и современном литературном процессе / Е. Степанов. — Текст : электронный // Дети Ра. — 2010. — № 8 (70). — URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2010/8/o-poezii-sergeya-gandlevskogo-i-sovremennom-literaturnom-proczenesse.html> (дата обращения: 01.11.2021).

504. **Фаликов, И.** Все сбылось. Сергей Гандлевский. Некоторые стихотворения: новые и избранные / И. Фаликов. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2008. — № 8. — С. 209–213.

505. **Цветков, А.** Сергею Гандлевскому / А. Цветков. — Текст : непосредственный // Воздух. — 2006б. — № 3. — С. 5–11.

506. **Шмид, У. М.** Три рецензии на роман Сергея Гандлевского / У. М. Шмид, Д. фон Терне, Д. Хензелер. — Текст : электронный // Русский журнал. — 2007. — 28 февраля. — URL: http://www.litkarta.ru/dossier/henzterne-shmid-o-gandlevskom/dossier_954/ (дата обращения: 01.11.2021).

507. **Штраус, А. В.** Проза жизни и поэзия: случай Сергея Гандлевского / А. В. Штраус. — Текст : непосредственный // Филологический класс. — 2004. — № 1 (11). — С. 101–104.

508. **Шульпяков, Г.** Сюжет Питера Брейгеля. — Текст : электронный // Арион. — 1997г. — № 3. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1997/3/syuzhet-pitera-brejgelya.html> (дата обращения: 01.11.2021).

509. **Юрьева, О.** Трепанация черепа — это не так уж и плохо. Если человек умный / О. Юрьева. — Текст : электронный // Русский почтальон. — 1999. — 2 августа. — URL: <http://www.moles.ee/99/Aug/> (дата обращения: 01.11.2021).

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству О. Григорьева***

510. **Бокарев, А. С.** «...Мимо меня прошел я сам»: субъектная неопределенность в поэзии Олега Григорьева / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. — 2020а. — № 4. — С. 64–70.

511. **Губайдуллина, А.** Онтология и деонтология детства в лирике Олега Григорьева / А. Губайдуллина. — Текст : непосредственный // Детские чтения. — 2014. — Том 5. — № 1. — С. 174–190. — С. 175–190.

512. **Дерябина, Е. П.** Традиции обэриутов в детских стихах Олега Григорьева / Е. П. Дерябина. — Текст : непосредственный // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. — 2018. — № 6 (18). — С. 1–5.

513. **Житенев, А. А.** Эстетика и поэтика черного юмора: лирика О. Григорьева / А. А. Житенев. — Текст : непосредственный // Вестник Воронежского государственного университета. — Серия: Филология. Журналистика. — 2009. — № 1. — С. 39–42.

514. **Козлова, С.** Отцы и дети в мире «черного юмора»: Д. Хармс и О. Григорьев / С. Козлова, А. Куляпин. — Текст : непосредственный // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. — 2008. — № 9. — С. 92–109.

515. **Конаков, А.** О Григорьеве О. / А. Конаков. — Текст : электронный // Homo Legens. — 2013. — № 4. — URL: https://magazines.gorky.media/homo_legens/2013/4/o-grigoreve-o.html (дата обращения: 01.11.2021).

516. **Нестеренко, М.** Неофициальная энциклопедия советской жизни / М. Нестеренко. — Текст : непосредственный // Prōsodia. — 2016. — № 4. — С. 55–58.

517. **Трошина, А. П.** Дети и взрослые в книге Олега Григорьева «Чудаки» / А. П. Трошина. — Текст : непосредственный // LITTEPATERRA : материалы IV Международной конференции молодых ученых / главный редактор И. А. Семухина. — Екатеринбург : УрГУ, 2015. — Вып. 10. — С. 75–79.

518. **Хворостьянова, Е. В.** Поэтика Олега Григорьева / Е. В. Хворостьянова. — Санкт-Петербург : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002. — 160 с. — Текст : непосредственный.

519. **Юрьев, О.** Отстояние. «Летний день» Олега Григорьева как инициальный текст неслучившейся литературы / О. Юрьев. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2014. — № 2 (126). — С. 279–288.

520. **Яснов, М.** Вослед уходящей эпохе / М. Яснов. — Текст : непосредственный // О. Григорьев. Птица в клетке. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. — С. 7–19.

521. **Яснов, М.** Предисловие / М. Яснов. — Текст : непосредственный // О. Григорьев. Стихи. Рисунки. — Санкт-Петербург : Нотабене, 1993. — С. 3–12.

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству Б. Кенжеева***

522. **Бек, Т.** «И был бутонем каждый атом...» / Т. Бек. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 1997б. — № 12. — С. 227–232.

523. **Бобышев, Д.** Бахыт Кенжеев и Прекрасная Дама / Д. Бобышев. — Текст : непосредственный // Синтаксис. — 1985. — № 15. — С. 200–204.

524. **Вежлян, Е.** Бахыт Кенжеев. Крепостной остывающих мест / Е. Вежлян. — Текст : электронный // Знамя. — 2009. — № 11. — URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=4104> (дата обращения: 01.11.2021).

525. **Галина, М.** В поисках четвертого измерения / М. Галина. — Текст : электронный // Знамя. — 2005. — № 8. — URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=2738> (дата обращения: 01.11.2021).

526. **Гончарова, М. В.** Рецепция Горация в поэзии Б. Кенжеева / М. В. Гончарова, С. Ю. Суханова. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2013. — № 5 (25). — С. 75–86.

527. **Горячева, Ю. Ю.** Религиозные мотивы в поэзии Бахыта Кенжеева / Ю. Ю. Горячева. — Текст : непосредственный // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. — 2015. — № 20. — С. 87–91.

528. **Губайдуллина, А. Н.** Тема Америки в сборнике Б. Кенжеева «Осень в америке» / А. Н. Губайдуллина. — Текст : непосредственный // Американские исследования в Сибири : материалы Всероссийской научной конференции выпускников Программы Фулбрайта «Американские идеи в гуманитарных исследованиях ученых Сибири» / редакторы: М. Я. Пелипась, Т. Л. Рыбальченко / Программа Фулбрайта в РФ ; Томский государственный университет. — Томск : Изд-во Томского университета, 2005. — С. 185–190.

529. **Касымов, А.** Гадание по огню в антракте и во время философского семинара / А. Касымов. — Текст : электронный // Знамя. — 2000. — № 11. — URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=1288> (дата обращения: 01.11.2021).

530. **Кенжеев, Б.** «Жена уверяет, что мне от роду лет пять». Беседовал Санджар Янышев / Б. Кенжеев. — Текст : непосредственный // Новая Юность. — 2012. — № 3 (108). — С. 2–6.

531. **Кенжеев, Б.** «Я навеки прикован к русскому языку...». Письма, полученные по электронной почте, и рассуждения получателя. Получил, прочитал и прокомментировал А. Касымов / Б. Кенжеев. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2001. — № 6. — С. 218–234.

532. **Кенжеев, Б.** Table-talk: тринадцать рюмок Бахыта Кенжеева, или момент мистики / Б. Кенжеев, С. Янышев. — URL: <http://www.arba.ru/news/1327> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

533. **Кенжеев, Б.** Бахыт Кенжеев: «Поэзия не может быть стадионной» [Интервью] / Б. Кенжеев. — URL: http://litradio.ru/podcast/bahyt_kenzheev_minsk08/detail.htm (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

534. **Кенжеев, Б.** Разговор на монреальской кухне / Б. Кенжеев, Е. Соколов. — Текст : электронный // Новый Журнал. — 2010. — № 261. — URL: <https://web.archive.org/web/20131028172253/http://magazines.russ.ru/nj/2010/261/ke23.html> (дата обращения: 01.11.2021).

535. **Кенжеев, Б.** Чтение поэзии — занятие целомудренное. Беседу ведет Александр Белых / Б. Кенжеев. — Текст : непосредственный // Октябрь. — 2009. — № 5. — С. 112–129.

536. **Коровин, А.** Бахыт Кенжеев. «Вдали мерцает город Галич: Стихи мальчика Теодора» / А. Коровин. — Текст : электронный // Дети Ра. — 2007. — № 11–12 (37–38). — URL: <http://www.detira.ru/arhiv/publication.php?id=426> (дата обращения: 01.11.2021).

537. **Куллэ, В.** «...О сумрачном, драгоценном и безымянном» / В. Куллэ. — Текст : электронный // Новый Мир. — 2006. — № 3. — URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2006_3/Content/Publication6_2387/Default.aspx (дата обращения: 01.11.2021).

538. **Курский, А.** Бахыт Кенжеев. Золото гоблинов / А. Курский. — Текст : непосредственный // Октябрь. — 1999. — № 3. — С. 151–153.

539. **Лебедушкина, О.** Поэт как Теодор. Бахыт Кенжеев: попытка портрета на фоне осени / О. Лебедушкина. — Текст : непосредственный // Дружба Народов. — 2007. — № 11. — С. 191–198.

540. **Локшин, Б.** Просто воздух. «Вдали мерцает город Галич. Стихи мальчика Теодора» / Б. Локшин. — Текст : электронный // Интерпоэзия. — 2007. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2007/1/prosto-vozduh.html> (дата обращения: 01.11.2021).

541. **Радашкевич, А.** Бахыт Кенжеев: ремесло недоброго рока / А. Радашкевич. — URL: http://www.radashkevich.info/publicistika/publicistika_61.html (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

542. **Рогов, О.** Третья на родине. Стихотворения Бахыта Кенжеева / О. Рогов. — Текст : непосредственный // Знамя. — 1997. — № 1. — С. 218–219.

543. **Сафронова, Е. В.** Творение и со-творение. Бахыт Кенжеев / Е. В. Сафронова. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2017. — № 4. — С. 77–91.

544. **Скляр, О. Н.** «И Господь его знает, куда плывем...»: мотив скитаний и позиция лирического субъекта в «Невидимых» Б. Кенжеева / О. Н. Скляр. — Текст : непосредственный // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. — Серия 3: Филология. — 2013. — № 1 (31). — С. 71–81.

545. **Стрельникова, Н.** Ледоход на реке времен / Н. Стрельникова. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 73. — С. 330–333.

*Научно-критические работы,
посвященные творчеству Е. Кропивницкого*

546. **Беневич, Г.** Два этюда о творчестве Е. Кропивницкого / Г. Беневич. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2012. — № 1 (113). — С. 236–249.

547. **Бокарев, А. С.** Ролевой герой в субъектной структуре лирики Евгения Кропивницкого / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. — 2018в. — № 3. — С. 140–148.

548. **Бурков, О. А.** Поэзия Евгения Кропивницкого: примитивизм и классическая традиция : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Бурков Олег Андреевич. — Новосибирск, 2012. — 182 с. — Текст : непосредственный.

549. **Давыдова, М.** Евгений Кропивницкий. Избранное. 736 стихотворений и другие материалы / М. Давыдова ; составление и комментарии И. Ахметьева. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2005. — № 6. — С. 222–224.

550. **Двойнишникова, М. П.** Особенности поэтики Е. Л. Кропивницкого / М. П. Двойнишникова. — Текст : непосредственный // НАУКА ЮУрГУ : материалы 67-й научной конференции. — Челябинск : Южно-Уральский государственный университет, 2015. — С. 387–393.

551. **Зыкова, Г. В.** Источники текстов Е. Л. Кропивницкого в собраниях Вс. Н. Некрасова и В. Т. Стигнеева. Авторские машинописные сборники Д. А. Пригова 1970-х гг. в собрании Вс. Н. Некрасова: редакции, не совпадающие с редакциями венского четырехтомника / Г. В. Зыкова. — Текст : непосредственный // Stephanos. — 2015. — № 2 (10). — С. 112–118.

552. **Лобков, Е.** Учитель рисования / Е. Лобков. — Текст : электронный // Зеркало. — 2007. — № 29–30. — URL: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2007/29/uchitel-risovaniya-2.html> (дата обращения: 01.11.2021).

553. **Маурицио, М.** Некоторые соображения о «новом языке» Е. Л. Кропивницкого в его «окраинном цикле» / М. Маурицио. — Текст : непосредственный // Парадигмы : сборник статей молодых филологов. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. — С. 134–141.

554. **Маурицио, М.** Природная идиллия как зеркало сталинского времени и фетовские мотивы в творчестве Е. Л. Кропивницкого / М. Маурицио. — Текст : непосредственный // Мир романтизма. — 2003. — № 8 (32). — С. 176–184.

555. **Орлицкий, Ю. Б.** «Для выражения чувства...» : стихи Е. Л. Кропивницкого / М. Маурицио. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 1993. — № 5. — С. 186–195.

556. **Орлицкий, Ю. Б.** Стратегия выживания литературы: Евгений Кропивницкий / Ю. Б. Орлицкий. — Текст : непосредственный // Кропивницкий Е. Избранное: 736 стихотворений + другие материалы. — Москва : Культурный слой, 2004. — С. 5–16.

557. **Урицкий, А.** Постмодернист, примитивист, эстет, родоначальник / А. Урицкий. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 2005. — № 6. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2005/6/postmodernist-primitivist-estet-rodonachalnik.html> (дата обращения: 01.11.2021).

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству А. Левина***

558. **Анпилов, А.** Отсеки печали / А. Анпилов. — Текст : электронный // Новое литературное обозрение. — 2006. — № 78. — URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ul25.html> (дата обращения: 30.10.2021).

559. **Губайловский, В.** Книжная полка Владимира Губайловского / В. Губайловский. — Текст : электронный // Новый Мир. — 2008. — № 7. — URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2008/7/knizhnaya-polka-vladimira-gubajlovskogo-4.html (дата обращения: 01.11.2021).

560. **Кукулин, И.** Александр Левин. Орфей необязательный. Побег сучета из коробки / И. Кукулин. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2002. — № 8. — С. 224–226.

561. **Кукулин, И.** Александр Левин. Французский кролик. Трепетная игра со словами, кроликом и компьютером / И. Кукулин. — Текст : непосредственный // Знамя. — 1998. — № 1. — С. 223–225.

562. **Лоцилов, И.** Лингвистический лимб поэта Левина / И. Лоцилов. — Текст : электронный // Новая Сибирь. — 1995. — № 9 (94). — URL: <http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/Loscilov.htm> (дата обращения: 30.10.2021).

563. **Оборин, Л.** Александр Левин. Песни неба и земли / Л. Оборин. — Текст : электронный // Знамя. — 2008. — № 12. — URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2008/12/aleksandr-levin-pesni-neba-i-zemli.html> (дата обращения: 30.10.2021).

564. **Урицкий, А.** Вылезает из болота накрахмаленный кукух. О стихах и песнях нео-обэриута Левина / А. Урицкий. — Текст : электронный // Независимая газета. — № 121 (1048). — 16 ноября 1995. — URL: http://www.levin.rinet.ru/ABOUT/Uricki_Nezavisimaya.htm (дата обращения: 30.10.2021).

565. **Шевелев, И.** Александр Левин. Орфей необязательный. Вторая книга стихов / И. Шевелев. — Текст : электронный // Время МН. — № 870. — 7 февраля 2002. — URL: <http://web.archive.org/web/20030706160804/http://www.vremyamn.ru/cgi-bin/2000/870/7/5.html> (дата обращения: 30.10.2021).

*Научно-критические работы,
посвященные творчеству Е. Летова*

566. **Авилова, Е. Р.** Мортальные концепты в творчестве Е. Летова / Е. Р. Авилова. — Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. — 2012. — № 3. — С. 83–85.

567. **Авилова, Е. Р.** Телесность как основная универсалия авангардной модели мира (на примере творчества Егора Летова) / Е. Р. Авилова. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2010. — № 11. — С. 171–176.

568. **Бокарев, А. С.** Кумуляция в образной структуре лирики Егора Летова: вербальный и музыкально-исполнительский аспекты / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Летовский семинар 2021. Проблема текста: [сборник статей] / составление и общая редакция Ю. В. Доманского и А. В. Корчинского. — Москва : Выргород, 2022. — С. 5–22.

569. **Бокарев, А. С.** Мотив затворничества в рок-лирике Егора Летова: вербальный и музыкально-исполнительский аспекты / А. С. Бокарев, А. Н. Рассадина. — Текст : непосредственный // Проблема изгнания: русский и американский контексты : сборник материалов Международной научно-практической конференции / составитель и ответственный редактор М. Ю. Егоров. — Ярославль : РИО ЯГПУ, 2017. — С. 170–179.

570. **Давыдов, Д.** Дадаизм внутри: смыслы Егора Летова / Д. Давыдов. — Текст : непосредственный // Арион. — 2014. — № 4. — С. 41–46.

571. **Давыдов, Д.** Панк-памятник / Д. Давыдов. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 6 (64). — С. 313–316.

572. **Доманский, Ю. В.** Поэтика Егора Летова: Беседы с исследователями / Ю. В. Доманский. — Москва : Выргород, 2021. — 320 с. — Текст : непосредственный.

573. **Доманский, Ю. В.** Формульная поэтика Егора Летова : монография / Ю. В. Доманский. — Москва ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2018. — 160 с. — Текст : непосредственный.

574. **Жогов, С. С.** Концептуализм в русском роке («Гражданская оборона» Егора Летова и Московская концептуальная школа) / С. С. Жогов. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: Текст и контекст : сборник научных трудов. — Выпуск 5. — Тверь : Тверской государственный университет, 2001. — С. 190–201.

575. **Иванов, В.** Смерть или больше / В. Иванов. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2012. — № 3 (115). — С. 311–317.

576. **Карпов, Д. Л.** Сюжет перехода и сюжет ухода в стихах Е. Летова, написанных для альбома «Зачем снятся сны?» / Д. Л. Карпов. — Текст : непосредственный // Социальные и гуманитарные знания. — 2019. — Том 5. — № 1. — С. 66–77.

577. **Коблов, А.** Егор Летов и группа «Гражданская оборона» / А. Коблов. — Москва : АСТ : Кладезь, 2021. — 288 [32] с.: ил. — Текст : непосредственный.

578. **Корчагин, К.** Смерть мерцающего субъекта: Егор Летов, Виктор Иванів, тотальность и концептуальное искусство / К. Корчагин. — Текст : непосредственный // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. — 2-е изд., испр. — Москва ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2018. — С. 197–209.

579. **Корчинский, А.** Комментарий к мифу: Егор Летов о своих текстах / А. Корчинский. — Текст : непосредственный // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. — 2-е изд., испр. — Москва ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2018. — С. 52–65.

580. **Корчинский, А. В.** Диалектика военного мифа. Егор Летов и (пост)советская политика памяти / А. Корчинский. — Текст : непосредственный // Диалог со временем. — 2016. — № 54. — С. 251–265.

581. **Корчинский, А. В.** Песни Егора Летова: текст и перформанс / А. Корчинский. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2016. — № 16. — С. 177–186.

582. **Курбановский, А.** Солнечный путь Егора Летова [Интервью] / А. Курбановский, Е. Летов. — Текст : электронный // Гражданская оборона. Официальный сайт группы. — URL: <https://www.gr-oborona.ru/pub/pub/871329605.html> (дата обращения: 21.10.2021).

583. **Летин, Н. Ю.** Мифопоэтический контекст поэзии Егора Летова / Н. Ю. Летин. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2011. — № 12. — С. 195–204.

584. Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. — 2-е изд., испр. — Москва ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2018. — 258 с. — Текст : непосредственный.

585. **Морева, Ю.** Альбом «Солнцеворот» как художественное целое / Ю. Морева. — Текст : непосредственный // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. — 2-е изд., испр. — Москва ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2018. — С. 75–87.

586. **Новицкая, А. С.** «Партизан» и «превосходный солдат»: лирический герой Егора Летова 1985–1989 гг. / А. С. Новицкая. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2010. — № 11. — С. 159–160.

587. **Новицкая, А. С.** Мотив возвращения в творчестве Егора Летова / А. С. Новицкая. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2016. — № 16. — С. 168–171.

588. **Новицкая, А. С.** Основные этапы творчества Егора Летова / А. С. Новицкая. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2013. — № 14. — С. 172–179.

589. **Орлицкий, Ю.** Особенности стихосложения Егора Летова / Ю. Орлицкий. — Текст : непосредственный // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. — 2-е изд., испр. — Москва ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2018. — С. 39–51.

590. **Пехарева, М. В.** Идиостиль Егора Летова с точки зрения глубины текста / М. В. Пехарева. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2014. — № 15. — С. 251–259.

591. **Рассадина, А.** «Про дурачка» Егора Летова. Мотивный анализ синтетического текста / А. Рассадина. — Текст : непосредственный // Летняя школа по русской литературе. — 2017. — Том 13. — № 4. — С. 376–386.

592. **Семеляк, М. А.** Значит, ураган. Егор Летов: опыт лирического исследования / М. А. Семеляк. — Москва : Индивидуум, 2021. — 256 с., ил. — Текст : непосредственный.

593. **Смирнова, А.** «Я всегда буду против» / А. Смирнова. — Текст : электронный // Homo Legens. — 2013. — № 4. — URL: https://magazines.gorky.media/homo_legens/2013/4/ya-vsegda-budu-protiv.html (дата обращения: 01.11.2021).

594. **Темиршина, О.** «Руками не потрогать, словами не назвать»: типология ошибок в текстах Егора Летова / О. Темиршина. — Текст : непосредственный // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. — 2-е изд., испр. — Москва ; Калуга ; Венеция : Bull Terrier Records, 2018. — С. 7–23.

595. **Темиршина, О. Р.** К вопросу о звуке в поэзии: фоносемантика Егора Летова / О. Темиршина. — Текст : непосредственный // Русистика и компаративистика : сборник научных трудов по филологии. — Вып. XIII. — Москва : Книгодел, 2019а. — С. 20–41.

596. **Темиршина, О. Р.** Ключевые слова или ключевые звуки? Анафония в текстах Егора Летова (психолингвистический аспект) / О. Р. Темиршина. — Текст : непосредственный // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. — 2019б. — № 19. — С. 231–247.

597. **Темиршина, О. Р.** Поэтика деформации. Образы телесного в поэзии Егора Летова / О. Р. Темиршина. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2017а. — № 17. — С. 173–187.

598. **Черняков, А. Н.** «Грамматика деперсонализации» в идиостиле Егора Летова / А. Н. Черняков, Т. В. Цвигун. — Текст : непосредственный // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — Серия: Филология, педагогика, психология. — 2016а. — № 4. — С. 55–61.

599. **Черняков, А. Н.** «Снаружи всех измерений»: имперсональная топика Егора Летова / А. Н. Черняков, Т. В. Цвигун. — Текст : непосредственный // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — Серия: Филология, педагогика, психология. — 2017. — № 4. — С. 63–70.

600. **Черняков, А. Н.** Подступы к поэтическому языку Егора Летова: персональность/имперсональность / А. Н. Черняков, Т. В. Цвигун. — Текст : непосредственный // Подробности словесности : сборник статей к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. — Санкт-Петербург : Свое издательство, 2016. — С. 398–407.

601. **Черняков, А. Н.** Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) / А. Н. Черняков, Т. В. Цвигун. — Текст : непосредственный // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 1999. — № 2. — С. 86–94.

*Научно-критические работы,
посвященные творчеству Д. Новикова*

602. **Александров, В.** За здоровье постмодернизма / В. Александров. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2000. — № 4. — С. 221–223.

603. **Денисенко, Л.** Братва, золотой век и русский лес / Л. Денисенко. — Текст : непосредственный // Prosōdia. — 2016. — № 5. — С. 205.

604. **Козлов, В.** «Караул в головах» «районного скальда»: эволюция поэзии Дениса Новикова / В. Козлов. — Текст : непосредственный // Prosōdia. — 2017. — № 7. — С. 9–21.

605. **Кравцов, К.** Заостриться острой смерти / К. Кравцов. — Текст : непосредственный // Новиков Д. Г. Река — облака. — Москва : Воймега, 2018. — С. 3–12.

606. **Кравцов, К.** Заостриться острой смерти. Заметки о Денисе Новикове. Часть I / К. Кравцов. — Текст : электронный // Литература. — URL: http://litteratura.org/issue_criticism/804-konstantin-kravcov-zaostritsya-ostrey-smerti.html (дата обращения: 01.11.2021).

607. **Кравцов, К.** Заостриться острой смерти. Заметки о Денисе Новикове. Часть II / К. Кравцов. — Текст : электронный // Литература. — URL: <http://litteratura.org/828-konstantin-kravcov-zaostritsya-ostrey-smerti-chast-ii.html> (дата обращения: 01.11.2021).

608. **Кравцов, К.** Заостриться острой смерти. Заметки о Денисе Новикове. Часть III / К. Кравцов. — Текст : электронный // Литература. — URL: <http://litteratura.org/846-konstantin-kravcov-zaostritsya-ostrey-smerti-chast-iii.html> (дата обращения: 01.11.2021).

609. **Кравцов, К.** Заостриться острой смерти. Заметки о Денисе Новикове. Часть IV / К. Кравцов. — Текст : электронный // Литература. — URL: <http://litteratura.org/868-konstantin-kravcov-zaostritsya-ostrey-smerti-chast-iv.html> (дата обращения: 01.11.2021).

610. **Кравцов, К.** Заостриться острой смерти. Заметки о Денисе Новикове. Часть V / К. Кравцов. — Текст : электронный // Литература. — URL: <http://litteratura.org/888-konstantin-kravcov-zaostritsya-ostrey-smerti-chast-v.html> (дата обращения: 01.11.2021).

611. **Кравцов, К.** Заостриться острой смерти. Заметки о Денисе Новикове. Часть VI / К. Кравцов. — Текст : электронный // Литература. — URL: <http://litteratura.org/913-konstantin-kravcov-zaostritsya-ostrey-smerti-chast-vi.html> (дата обращения: 01.11.2021).

612. **Кравцов, К.** Заостриться острой смерти. Заметки о Денисе Новикове. Часть VII / К. Кравцов. — Текст : электронный // Литература. — URL: <http://litteratura.org/928-konstantin-kravcov-zaostritsya-ostrey-smerti-chastvii.html> (дата обращения: 01.11.2021).

613. **Кравцов, К.** Заостриться острой смерти. Заметки о Денисе Новикове. Часть VIII / К. Кравцов. — Текст : электронный // Литература. — URL: <http://litteratura.org/952-konstantin-kravcov-zaostritsya-ostrey-smerti-chastviii.html> (дата обращения: 01.11.2021).

614. **Куллэ, В.** Мальчишеская дружба неразменна... (штрихи к портрету Дениса Новикова) / В. Куллэ. — Текст : электронный // Арион. — 2007. — № 4. — URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2007/4/ku21.html> (дата обращения: 01.11.2021).

615. **Пантелеева, С.** Время, когда поэты ничего не значили / С. Пантелеева. — Текст : непосредственный // Prosōdia. — 2016. — № 5. — С. 205.

616. **Семина, А. А.** Поэт на переломе эпох: семантика заглавий прижизненных книг Дениса Новикова / А. А. Семина. — Текст : непосредственный // Гуманитарные исследования. — 2018. — № 3 (20). — С. 112–115.

617. **Степанов, Е.** Денис Новиков, «Виза», М.: «Воймега», 2007 / Е. Степанов. — Текст : электронный // Дети Ра. — 2008. — № 1 (39). — URL: <http://www.reading-hall.ru/publication.php?id=400> (дата обращения: 01.11.2021).

618. **Фаликов, И.** Граду, миру, кому-то еще / И. Фаликов. — Текст : электронный // Знамя. — 2008. — № 2. — URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/2/fa17.html> (дата обращения: 01.11.2021).

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству С. Петрова***

619. **Бердников, А.** Четыре воспоминания о Петрове / А. Бердников. — Текст : электронный // Русская национальная философия в трудах ее создателей. — URL: <http://www.hrono.ru/text/2006/berd0606.html> (дата обращения: 01.11.2021).

620. **Витковский, Е.** «Нет, художник, на тебе вины!..» / Е. Витковский. — Текст : непосредственный // Петров С. В. Собрание стихотворений : в 2-х кн. — Кн. 2. — Москва : Водолей Publishers, 2008. — С. 574–588.

621. **Гай, Т.** Сергей Петров. Осколки Серебряного века / Т. Гай. — Текст : электронный // В поисках мира и душевного покоя. Блог Тины Гай. — URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/sergey-petrov/> (дата обращения: 01.11.2021).

622. **Гуревич, Е.** Сергей Владимирович Петров — переводчик поэзии скальдов / Е. Гуревич. — Текст : непосредственный // Сергей Петров. Поэт и переводчик. — Stockholm : Stockholms universitet, 2018. — S. 6–21.

623. **Гучинская, Н.** Сергей Петров — языковед / Н. Гучинская. — Текст : непосредственный // Распятые. Писатели — жертвы политических репрессий. Выпуск 5. Мученики террора / составитель З. Л. Дичаров. — Санкт-Петербург : Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2000. — С. 159–165.

624. **Егоров, Б. Ф.** О жизни и творчестве С. В. Петрова / Б. Ф. Егоров. — Текст : непосредственный // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. — 2018. — № 5 (17). — С. 1–14.

625. **Еремеева, Д. Н.** Усумнившийся Аввакум. Сергей Петров (1911–1988) / Д. Н. Еремеева. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2019. — № 2. — С. 50–62.

626. **Кононов, Н.** Без покрова. Сергей Петров. Избранные стихотворения / Н. Кононов ; предисловие Валерия Шубинского. — Санкт-Петербург : Эзро, 1997. — 160 стр. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 1997. — № 8. — С. 235–240.

627. **Пробштейн, Я.** Одухотворенная земля (О Сергее Владимировиче Петрове) / Я. Пробштейн. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2014. — № 4. — С. 228–245.

628. **Шубинский, В.** Петров: вокруг главного / В. Шубинский. — Текст : электронный // Новая камера хранения. — URL: http://www.newkamera.de/nkr/zametki_11.html (дата обращения: 01.11.2021).

629. **Шубинский, В.** Усумнитель. Сергей Петров. Избранные стихотворения. Санкт-Петербург, 1997 г. / В. Шубинский. — Текст : непосредственный // Арион. — 1997. — № 3. — С. 98–101.

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству Л. Рубинштейна***

630. **Абдуллаева, З.** Титры / З. Абдуллаева. — Текст : непосредственный // Искусство кино. — 1993. — № 10. — С. 30–39.

631. **Бавильский, Д.** Карточный домик / Д. Бавильский. — Текст : электронный // Арион. — 1998. — № 3. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1998/3/kartochnyj-domik.html> (дата обращения: 01.11.2021).

632. **Берг, М.** Последние цветы Льва Рубинштейна / М. Берг. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 2. — С. 343–347.

633. **Зорин, А.** Каталог / А. Зорин. — Текст : непосредственный // Литературное обозрение. — 1989. — № 10. — С. 90–92.

634. **Иванов, Б.** Экспериментальная поэма Льва Рубинштейна / Б. Иванов. — Текст : непосредственный // Часы. — 1978. — № 15. — С. 243–247.

635. **Конаков, А.** Рубинштейн политический / А. Конаков. — Текст : электронный // Colta.ru. — URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/985-rubinshtejn-politicheskiy> (дата обращения: 01.11.2021).

636. Л. Рубинштейн. Вопросы литературы / [Беседу ведет Зара Абдуллаева]. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 1997. — № 6. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/1997/6/voprosy-literatury.html> (дата обращения: 01.11.2021).

637. **Напреенко, Г.** Бесчеловечность уюта. О пропасти между Рубинштейном-поэтом и Рубинштейном-публицистом / Г. Напреенко. — Текст : электронный // Открытая левая. — URL: <http://openleft.ru/?p=1196> (дата обращения: 01.11.2021).

638. **Орлицкий, Ю.** Модель для сборки, или Набор шумов. Лев Рубинштейн. Четыре текста из Большой картотеки / Ю. Орлицкий. — Москва : Время, 2011. — 112+103+98+82 с. — Текст : электронный // НГ-Exlibris, 17.03.2011. — URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2011-03-17/6_model.html?id_user=Y (дата обращения: 01.11.2021).

639. **Пригов, Д. А.** Как вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим! (Что-то о Рубинштейне Льве Семеновиче и чрез то кое-что о себе). Поэма / Д. А. Пригов. — Текст : электронный // Остракон. Русская литература в Израиле. — URL: <http://barashw.narod.ru/epsilon/prigov.htm> (дата обращения: 01.11.2021).

640. **Родионов, А.** Лев Рубинштейн и границы поэзии / А. Родионов. — Текст : электронный // Культурная Инициатива. — URL: <http://kultinfo.com/novosti/1977/> (дата обращения: 01.11.2021).

641. **Романовская, О. Е.** Автобиографическая проза Льва Рубинштейна / О. Е. Романовская. — Текст : непосредственный // Гуманитарные исследования. — 2019. — № 2 (70). — С. 124–128.

642. **Рубинштейн, Л.** «Дана установка на неразличение добра и зла» [Беседу ведет Кирилл Головастиков] / Л. Рубинштейн. — Текст : электронный // Meduza. — URL: <https://meduza.io/feature/2015/07/25/dana-ustanovka-na-nerazlichenie-dobra-i-zla> (дата обращения: 01.11.2021).

643. **Рубинштейн, Л.** Лев Рубинштейн, собиратель камней [Беседу ведет Николай Александров] / Л. Рубинштейн. — Текст : электронный // Лехаим. — URL: <https://www.lechaim.ru/ARCHIV/215/lkl.htm> (дата обращения: 01.11.2021).

644. **Рубинштейн, Л.** Лев Рубинштейн: «Сейчас нет серьезного сопротивления» [Беседу ведет Зара Абдуллаева] / Л. Рубинштейн. — Текст : непосредственный // Искусство кино. — 2010. — № 5. — С. 9–17.

645. **Рубинштейн, Л.** Лев Рубинштейн: «Советская литература для меня — это “дядя Степа на том свете”» [Беседу ведет Глеб Морев] / Л. Рубинштейн. — Текст : электронный // Colta.ru. — URL: <http://archives.colta.ru/docs/26441> (дата обращения: 01.11.2021).

646. **Рубинштейн, Л.** Предварительное предисловие к опыту концептуалистской словесности / Л. Рубинштейн. — Текст : непосредственный // Искусство. — 2011. — № 1. — С. 47–48.

647. **Рубинштейн, Л.** Сломать плоскость. Лев Рубинштейн о грибницах концептуализма и жанровой опасности / Л. Рубинштейн. — Текст : электронный // НГ-Exlibris, 2.04.2015. Беседа с Еленой Семеновой. — URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2015-04-02/2_persona.html (дата обращения: 01.11.2021).

648. **Уланов, А.** Договаривать? Лев Рубинштейн. Погоня за шляпой и другие тексты / А. Уланов. — Москва : Новое литературное обозрение, 2004. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2005. — № 11. — С. 208–209.

649. **Уланов, А. Л.** С. Рубинштейн: голос слуха / А. Л. Уланов. — Текст : непосредственный // Литературное обозрение. — 1998. — № 5, 6. — С. 80–82.

650. **Шуников, В. Л.** Драматизация эпоса и лирики в новейшей российской литературе / В. Л. Шуников. — Текст : непосредственный // Вестник РГГУ. — Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. — 2015. — № 8 (151). — С. 43–52.

651. **Яковлев, А. И.** Интертекстуальность в поэтическом тексте русского минимализма (на материале стихотворения Л. С. Рубинштейна «Меланхолический альбом) / А. И. Яковлев. — Текст : непосредственный // Язык русской литературы XX-XXI вв. — Выпуск 5 : сборник научных статей / под общей редакцией О. П. Мурашевой, Н. А. Николиной. — Ярославль : РИО ЯГПУ, 2014. — С. 151–159.

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству Б. Рыжего***

652. **Alleva, A.** Ангелы, поэты, боги, манекены: фигуры отражения в стихах Бориса Рыжего. — Текст : непосредственный // Russian Literature. — Vol. LXVII-I: Special Issue: Boris Ryžij. 1 January 2010. — P. 1–12.

653. **Goldberg, S.** Original Sincerity: Some Thoughts on the Poetry of Boris Ryžij. — Текст : непосредственный // Russian Literature. — Vol. LXVII-I: Special Issue: Boris Ryžij. 1 January 2010. — P. 67–83.

654. **Martin Daughtry, J.** Sounding Sincerity: Thoughts on One Recitation and Two Musical Settings of Boris Ryzhij's Verse. — Текст : непосредственный // Russian Literature. — Vol. LXVII-I: Special Issue: Boris Ryzhij. 1 January 2010. — P. 31–56.

655. **Weststeijn, W. G.** Борис Рыжий в стихотворениях Бориса Рыжего. — Текст : непосредственный // Russian Literature. — Vol. LXVII-I: Special Issue: Boris Ryzhij. 1 January 2010. — P. 123–130.

656. **Арсенова, Т. А.** «Кинематографичность» поэтической оптики в элегических стихотворениях Бориса Рыжего / Т. А. Арсенова, А. С. Темлякова. — Текст : непосредственный // Урал. — 2021. — № 5. — С. 201–210.

657. **Арсенова, Т. А.** «Мой герой ускользает во тьму...»: лирический герой и его двойники в поэзии Бориса Рыжего / Т. А. Арсенова. — Текст : непосредственный // Литература сегодня: знаковые фигуры, жанры, символические образы. — Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2011а. — С. 32–38.

658. **Арсенова, Т. А.** Кинофильм как модель хронотопа прошлого в лирическом сознании Бориса Рыжего / Т. А. Арсенова. — Текст : непосредственный // Вестник Удмуртского университета. — Серия : История и филология. — 2011б. — № 5–4. — С. 83–89.

659. **Арьев, А. Ю.** Блок, Иванов, Рыжий / Т. А. Арсенова. — Текст : непосредственный // Russian Literature. — Vol. LXVII-I: Special Issue: Boris Ryzhij. 1 January 2010. — P. 13–22.

660. **Барковская, Н. В.** «...Любящий сын поэзии русской» / Н. В. Барковская. — Текст : непосредственный // Филологический класс. — 2003. — № 10. — С. 90–93.

661. **Бельская, Л. Л.** Романтик, воспитанный на литературе. Цитаты и реминисценции у Бориса Рыжего / Л. Л. Бельская. — Текст : непосредственный // Русская речь. — 2013. — № 5. — С. 30–36.

662. **Бокарев, А. С.** Мотив кино и кинематографические приемы построения текста в лирике Бориса Рыжего / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Кино — Театр : коллективная монография / редколлегия : Д. В. Родионов и др. — Москва : ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017б. — С. 133–138.

663. **Бокарев, А. С.** Структура авторского «я» в поэзии Бориса Рыжего / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета. — 2017в. — Том 23. — № 4. — С. 156–159.

664. Борис Рыжий: поэтика и художественный мир : сборник научных статей и докладов / под редакцией Н. Л. Быстрова, Т. А. Арсеновой. — Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2015. — 228 с.: ил. — Текст : непосредственный.

665. **Быков, Л. П.** «Лица не пряча, сердца не тая» / Л. П. Быков — Текст : непосредственный // Филологический класс. — 2003. — № 10. — С. 76–78.

666. **Быков, Л. П.** С жизнью на ты: ономастикон Бориса Рыжего / Л. П. Быков. — Текст : непосредственный // Лицо и стиль : сборник научных статей, посвященный юбилею профессора В. В. Эйдиновой. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. — С. 260–268.

667. **Быстров, Н. Л.** Музыка и поэзия в творчестве Бориса Рыжего / Н. Л. Быстров. — Текст : непосредственный // Russian Literature. — Vol. LXVII-I: Special Issue: Boris Ryžij. 1 January 2010. — P. 23–29.

668. **Верхейл, К.** «Я тебе привезу из Голландии Lego...» (эскиз мемуарно-исследовательской статьи) / К. Верхейл. — Текст : непосредственный // Филологический класс. — 2003. — № 10. — С. 83–86.

669. **Верхейл, К.** Жить по кругу или жить по прямой? О стихотворении Бориса Рыжего «Где обрывается память, начинается старая фильма...» / К. Верхейл. — Текст : непосредственный // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир : сборник научных статей и докладов / под редакцией Н. Л. Быстрова, Т. А. Арсеновой. — Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2015. — С. 113–128.

670. **Верхейл, К.** Радость искусства, или Ударения Бориса Рыжего / К. Верхейл. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2007. — № 8. — С. 196–203.

671. **Дозморов, О.** КЫТЛЫМ, КЫШЛЫМ и КЫТЛЫМ: история создания нескольких стихотворений Бориса Рыжего / О. Дозморов. — Текст : непосредственный // Russian Literature. — Vol. LXVII-I: Special Issue: Boris Ryžij. 1 January 2010. — P. 57–66.

672. **Казарин, Ю.** Поэт Борис Рыжий: постижение ужаса красоты / Ю. Казарин. — Текст : непосредственный // Рыжий Б. Б. Оправдание жизни. — Екатеринбург : У-Фактория, 2004. — С. 521–814.

673. **Казарин, Ю. В.** Внутренний мир и миры Бориса Рыжего: [монография] / Ю. В. Казарин ; научный редактор Л. Г. Бабенко ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. — Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2018. — 234 с. — Текст : непосредственный.

674. <**Комаров, Г. Ф.**> От составителя. — Текст : непосредственный // Б. Рыжий. Стихи. — Санкт-Петербург : «Пушкинский фонд», 2003. — С. 361–362.

675. **Конаков, А.** Некоторое количество тонких ходов. О стихах Бориса Рыжего / А. Конаков. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2012. — № 12. — С. 194–197.

676. **Кузин, А. В.** Следы Бориса Рыжего. Заметки из дневника / А. В. Кузин. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. — 104 с.: ил. — Текст : непосредственный.

677. **Кучина, Т. Г.** Музы и музыка в лирике Бориса Рыжего / Т. Г. Кучина. — Текст : непосредственный // *Голоса русской провинции : научно-художественный сборник.* — Вып. 6 / научный редактор и составитель М. Г. Пономарева. — Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2012. — С. 233–240.

678. **Кушнер, А.** Стихи, переписка, разговоры с Борисом Рыжим / А. Кушнер. — Текст : непосредственный // *Russian Literature.* — Vol. LXVII-I: Special Issue: Boris Ryžij. 1 January 2010. — P. 85–96.

679. **Лангерак, Т.** Заметки о «поздних» стихотворениях Бориса Рыжего / Т. Лангерак. — Текст : непосредственный // *Russian Literature.* — Vol. LXVII-I: Special Issue: Boris Ryžij. 1 January 2010. — P. 97–111.

680. **Лекманов, О.** Определение поэзии : вариант Бориса Рыжего / О. Лекманов, М. Свердлов. — Текст : непосредственный // *Russian Literature.* — Vol. LXVII-I: Special Issue: Boris Ryžij. 1 January 2010. — P. 113–121.

681. **Машевский, А.** Последний советский поэт. О стихах Бориса Рыжего / А. Машевский. — Текст : непосредственный // *Новый Мир.* — 2001. — № 12. — С. 174–178.

682. **Мельников, А.** Борис Рыжий: Введение в мифологию / А. Мельников. — Уфа : Акбузат, 2016. — 268 с. — Текст : непосредственный.

683. **Славникова, О.** Из Свердловска с любовью / О. Славникова. — Текст : непосредственный // *Новый Мир.* — 2000. — № 11. — С. 220–225.

684. **Собенников, А. С.** Поэзия Бориса Рыжего: образ лирического героя / А. С. Собенников. — Текст : непосредственный // *Литература Урала: история и современность : сборник статей.* — Вып. 3 : материалы III Всероссийской научной конференции «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)» (Екатеринбург, 11–13 окт. 2007 г.) : в 2 томах. — Екатеринбург : УрО РАН : ИД «Союз писателей», 2008. — Том 1. — С. 91–99.

685. **Сухарев, Д.** Влажным взором / Д. Сухарев. — Текст : непосредственный // Рыжий Б. Б. В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник. — Москва : Искусство-XXI век, 2014. — 3-е изд. — 576 с., 16 с. вкл.: ил.

686. **Фаликов, И. З.** Борис Рыжий. Дивий Камень / И. З. Фаликов. — Москва : Молодая гвардия, 2015. — 382 [2] с.: ил. — Текст : непосредственный.

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству М. Степановой***

687. **Арлаускайте, Н.** Частная экономика / Н. Арлаускайте. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2005. — № 6 (76). — С. 248–251.

688. **Балла-Гертман, О.** Есть во тьме невидимый берег / О. Балла-Гертман. — Текст : электронный // Радио Свобода. — URL: <https://www.svoboda.org/a/28951504.html> (дата обращения: 01.11.2021).

689. **Бокарев, А. С.** Интерсубъектность в цикле стихотворений Марии Степановой “Spolia” / А. С. Бокарев, Ю. В. Ткачук. — Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. — 2021. — № 1 (24). — С. 52–57.

690. **Вежлян, Е.** Метафизика тела и хора (Заметки о творческой эволюции поэта Марии Степановой) / Е. Вежлян. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2012. — № 5. — С. 194–202.

691. **Верина, У. Ю.** Приближение к лирическому «я»: о композиции книги стихов М. Степановой «Киреевский» / У. Ю. Верина. — Текст : непосредственный // Вестник РГГУ. — Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. — 2015. — № 2 (2). — С. 99–109.

692. **Виницкий, И.** Испытание традиции. «Особенная статья»: баллады Марии Степановой / И. Виницкий. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 4 (62). — С. 165–173.

693. **Дашевский, Г.** Мария Степанова. Счастье / Г. Дашевский. — Текст : электронный // Критическая масса. — 2004. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/km/2004/1/mariya-stepanova-schaste.html> (дата обращения: 01.11.2021).

694. **Дубин, Б.** Книга читателя (Рецензия на книгу: Степанова М. Киреевский. — Санкт-Петербург, 2012) / Б. Дубин. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2012. — № 6 (118). — С. 309–315.

695. **Житенев, А.** «Что же делать с новоявленным знанием?» (Рецензия на книгу: Степанова М. Киреевский. — Санкт-Петербург, 2012) / А. Житенев. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2012б. — № 6 (118). — С. 316–321.

696. **Житенев, А.** Земляная цезура (Рецензия на книгу: Степанова М. Spolia. — Москва, 2015) / А. Житенев. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 1 (143). — С. 319–322.

697. **Корчагин, К.** Музыка советских композиторов / К. Корчагин. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2010. — № 6. — С. 276–282.

698. **Липовецкий, М.** Родина-жуть (Рецензия на книгу: Степанова М. Проза Ивана Сидорова: Поэма. — Москва, 2008) / М. Липовецкий. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2008. — № 1 (89). — С. 248–256.

699. **Марков, А. В.** Горацианское понимание живописи в стихотворении Марии Степановой / А. В. Марков. — Текст : непосредственный // Палимпсест. Литературоведческий журнал. — 2019. — № 1. — С. 115–124.

700. **Марков, А. В.** Границы перевода в сборнике М. Степановой «За Стиви Смит» / А. В. Марков. — Текст : непосредственный // Сибирский филологический форум. — 2020. — № 1 (9). — С. 41–55.

701. **Оборин, Л.** Автор умер, автор пророс / Л. Оборин. — Текст : электронный // Горький. — URL: <https://gorky.media/context/avtor-umer-avtor-proros/> (дата обращения: 01.11.2021).

702. **Оборин, Л.** Про меня, не про меня / Л. Оборин. — Текст : электронный // Октябрь. — 2015. — № 3. — URL: <https://magazines.gorky.media/october/2015/3/pro-menya-ne-pro-menya.html> (дата обращения: 01.11.2021).

703. **Панн, Л.** Метафизиология Марии Степановой / Л. Панн. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 2006. — № 1. — С. 178–183.

704. **Плеханова, И. И.** Гражданская поэзия Марии Степановой: между неопределенностью «я» и небесспорностью смысла / И. И. Плеханова. — Текст : непосредственный // Литературная классика XX века: актуальные подходы : монография: посвящается 100-летию со дня рождения А. М. Абрамова. — Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2018. — С. 236–244.

705. **Пустовая, В.** Три в одной / В. Пустовая. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2004. — № 5. — С. 215–217.

706. **Ратке, И.** Возможность поэзии и ничего личного / И. Ратке. — Текст : непосредственный // Prosōdia. — 2017. — № 7. — С. 69–73.

707. **Шевеленко, И.** Охота к перемене лиц (Рецензия на книгу: Степанова М. Против лирики: Стихи 1995–2015. — Москва, 2017) / И. Шевеленко. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2017. — № 5 (147). — С. 298–303.

708. **Шубинский, В.** Сила выдоха / В. Шубинский. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2006. — № 2. — С. 208–211.

709. **Ямпольский, М. Б.** Подземный патефон: об одном мотиве в поэзии Марии Степановой / М. Б. Ямпольский. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2014. — № 6 (130). — С. 231–268.

*Научно-критические работы,
посвященные творчеству В. Строчкова*

710. **Власов, Г.** Две книги Владимира Строчкова / Г. Власов. — Текст : электронный // Homo Legens. — 2012. — № 4. — URL: https://magazines.gorky.media/homo_legens/2012/4/dve-knigi-vladimira-strochkova.html (дата обращения: 01.11.2021).

711. **Зусева, В.** Угрюмый поэт (о стихах Владимира Строчкова) / В. Зусева. — Текст : электронный // Арион. — 2007. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2007/1/ugryumyj-poet.html> (дата обращения: 30.10.2021).

712. **Константинова, С. Л.** «Больная Р.» Владимира Строчкова в контексте традиций русского классического авангарда: «сдвигология» А. Крученых и стихотворение М. Кузмина «Конец второго тома» / С. Л. Константинова. — Текст : непосредственный // Вестник Псковского государственного педагогического университета. — Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. — 2008. — № 5. — С. 74–81.

713. **Константинова, С. Л.** «Стихотворение Всеволоду Николаевичу Некрасову <...>» Владимира Строчкова: механизмы «подражания» и «посвящения» / С. Л. Константинова. — Текст : непосредственный // Вестник Псковского государственного университета. — Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. — 2014. — № 4. — С. 84–91.

714. **Константинова, С. Л.** Сдвиг и пересегментация как принцип построения текста: «За писк и сумма с шедшего» В. Строчкова / С. Л. Константинова. — Текст : непосредственный // Вестник Псковского государственного университета. — Серия: Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки. — 2014. — № 5. — С. 170–174.

715. **Коровашко, А. В.** «Коды» и «чуры» Владимира Строчкова / А. В. Коровашко. — Текст : непосредственный // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2008. — № 4. — С. 210–213.

716. М. Г. Владимир Строчков. Наречия и обстоятельства. — Текст : электронный // Знамя. — 2007. — № 9. — URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2007/9/vladimir-strochkov-narechiya-i-obstoyatelstva.html> (дата обращения: 30.10.2021).

717. **Петелина, О. О.** Поэтика Владимира Строчкова: «полисемантика» как способ организации поэтического текста : специальность 10.01.01 «Русская литература» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Петелина Ольга Олеговна. — Нижний Новгород, 2016. — 161 с. — Текст : непосредственный.

718. **Черных, Н.** Открытая система. Владимир Строчков / Н. Черных. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2011. — № 4. — С. 55–74.

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству А. Тарковского***

719. **Александрова, М. А.** «Райский сад» Тарковского и «Райский двор» Окуджавы / М. А. Александрова. — Текст : электронный // Новый филологический вестник. — 2008. — Том 6. — № 1. — URL: http://slovorggu.ru/nfv2008_1_6_pdf/13Alexandrova.pdf (дата обращения: 01.11.2021).

720. **Арбузова, Н. Ю.** Модель времени в лирике А. Тарковского / Н. Ю. Арбузова. — Текст : электронный // Stredoevropsky vestnik pro vedu a vyzkum. — 2015. — Том 54. — URL: http://www.rusnauka.com/28_NPM_2013/Philologia/8_145645.doc.htm (дата обращения: 01.11.2021).

721. **Бак, Д. П.** «Ахматовский цикл» Арсения Тарковского: к истории текста / Д. П. Бак. — Текст : непосредственный // *Контрапункт: книга статей памяти Г. А. Белой.* — Москва : РГГУ, 2005. — С. 247–282.

722. **Бек, Т.** Венок Арсению Тарковскому / Т. Бек. — Текст : непосредственный // *Дружба Народов.* — 1997а. — № 6. — С. 200–219.

723. **Беляева, Н.** Отблески русской классической поэзии в творчестве Арсения Тарковского / Н. Беляева. — Текст : непосредственный // *Литература.* — 2009. — № 17 (1–15 сент.). — С. 20–24.

724. **Бельская, Л. Л.** «Твои ледяные А»: О цикле А. Тарковского «Памяти А. А. Ахматовой» / Л. Л. Бельская. — Текст : непосредственный // *Русская речь.* — 2003. — № 2. — С. 27–33.

725. **Бокарев, А. С.** «Я» как «другой» в субъектной структуре лирики Арсения Тарковского / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // *Новый филологический вестник.* — 2021б. — № 1 (56). — С. 207–215.

726. **Боковели, О. С.** Дешифровка графического кода треугольника в лирике Арсения Тарковского / О. С. Боковели. — Текст : непосредственный // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* — 2015а. — № 5–2 (47). — С. 18–21.

727. **Боковели, О. С.** Субъектно-объектные интенции Арсения Тарковского в системе категорий частное и всеобщее / О. С. Боковели. — Текст : непосредственный // *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* — 2015б. — № 1–1 (43). — С. 26–29.

728. **Ваншенкин, К.** Перед чем-то новым: об Арсении Тарковском / К. Ваншенкин. — Текст : непосредственный // *Советская культура.* — 1991. — № 32. — 10 авг. — С. 6.

729. **Верещагина, Е. Н.** Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций Серебряного века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Верещагина Елена Николаевна. — Вологда, 2005. — 24 с. — Текст : непосредственный.

730. **Волков, В. В.** Арсений Тарковский: лирическое «я» и поэтическая философия / В. В. Волков. — Текст : непосредственный // Язык и культура. — 2014. — № 12. — С. 99–105.

731. **Воронова, Т. А.** «Кавказский миф» в лирике Арсения Тарковского / Т. А. Воронова. — Текст : непосредственный // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. — Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2014. — № 12. — С. 44–49.

732. **Воронова, Т. А.** Антропоцентризм в поэзии А. А. Тарковского / Т. А. Воронова. — Текст : непосредственный // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. — Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2010. — № 6. — С. 10–15.

733. **Воронова, Т. А.** Военная лирика Арсения Тарковского / Т. А. Воронова. — Текст : непосредственный // Русская речь. — 2007а. — № 3. — С. 34–39.

734. **Воронова, Т. А.** Гоголевские аллюзии в поэзии А. А. Тарковского / Т. А. Воронова. — Текст : непосредственный // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. — Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2009. — № 5. — С. 5–8.

735. **Воронова, Т. А.** Италия и итальянцы в поэзии Арсения Тарковского / Т. А. Воронова. — Текст : непосредственный // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. — Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2013. — № 9. — С. 102–106.

736. **Воронова, Т. А.** Лексические и стилистические особенности стихотворных посвящений А. А. Тарковского / Т. А. Воронова. — Текст : непосредственный // Научный вестник Воронежского государственного

архитектурно-строительного университета. — Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2007б. — № 2. — С. 37–42.

737. **Воронова, Т. А.** Образ Моцарта в лирике А. А. Тарковского / Т. А. Воронова. — Текст : непосредственный // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. — Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2011. — № 7. — С. 29–32.

738. **Воронова, Т. А.** Принципы словаря лирики А. Тарковского : специальность 10.02.01 «Русский язык»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Воронова Татьяна Алексеевна. — Воронеж, 2007в, 24 с. — Текст : непосредственный.

739. **Воронова, Т. А.** Словообразовательный элемент «полу-» в поэтическом словаре Арсения Тарковского / Т. А. Воронова. — Текст : непосредственный // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. — Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2015. — № 4 (18). — С. 159–163.

740. **Гулова, И. А.** «Вневременный язык» (о поэтике А. Тарковского) / И. А. Гулова. — Текст : непосредственный // Русский язык в школе. — 2007. — № 4. — С. 58–63.

741. **Гулова, И. А.** «Гармонии стиха божественные тайны»: О поэтике А. А. Тарковского / И. А. Гулова. — Текст : непосредственный // Русский язык в школе. — 2002. — № 3. — С. 66–71.

742. **Измайлов, Р. Р.** «Ящик с тюбиками» для поэтической палитры: образы живописи и живописцев в творчестве Арсения Тарковского / Р. Р. Измайлов, С. В. Кекова. — Текст : электронный // Современные проблемы науки и образования. — 2014. — № 6. — URL: <https://www.science-education.ru/120-15603> (дата обращения: 01.11.2021).

743. **Кадочникова, И. С.** Синтез искусств и его роль в формировании нового принципа художественного психологизма в русской лирике второй половины XX века (на материале творчества Арсения Тарковского) /

И. С. Кадочникова. — Текст : непосредственный // Вестник Удмуртского университета. — 2010. — № 5–4. — С. 111–118.

744. **Казинцев, А.** Урок стойкости: Штрихи к портрету А. Тарковского / А. Казинцев. — Текст : непосредственный // Литературная газета. — 1987. — № 25. — 17 июня. — С. 5.

745. **Казмирчук, О. Ю.** Интерпретация мотива детства в книге А. А. Тарковского «Зимний день» / О. Ю. Казмирчук. — Текст : непосредственный // Новый филологический вестник. — 2006. — № 1 (2). — С. 129–135.

746. **Кекова, С. В.** «Эсхатологический миф» и «священный реализм истории» в стихотворениях А. Тарковского «Степь» и «Голуби на площади» / С. В. Кекова. — Текст : непосредственный // Вестник Тамбовского университета. — Серия: Гуманитарные науки. — 2008а. — № 12. — С. 265–268.

747. **Кекова, С. В.** К вопросу об основном духовно-эстетическом принципе в поэзии А. Тарковского / С. В. Кекова. — Текст : непосредственный // Известия Саратовского университета. Новая серия. — Серия: Социология. Политология. — 2009а. — Том 9. — № 1. — С. 82–85.

748. **Кекова, С. В.** Метаморфозы библейского кода в стихотворении Арсения Тарковского «К стихам» / С. В. Кекова. — Текст : непосредственный // Известия Самарского научного центра РАН. — 2009б. — Том 11. — № 4–1. — С. 195–199.

749. **Кекова, С. В.** Метаморфозы слова в энотопосе поэтического текста (на материале поэзии А. Тарковского) / С. В. Кекова. — Текст : непосредственный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2009в. — № 2. — С. 210–214.

750. **Кекова, С. В.** Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук / Кекова Светлана Васильевна. — Саратов, 2009г. — 40 с. — Текст : непосредственный.

751. **Кекова, С. В.** Философия слова Арсения Тарковского в контексте русской религиозной философии языка / С. В. Кекова. — Текст : непосредственный // Известия Саратовского университета. Новая серия. — Серия: Философия. Психология. Педагогика. — 2011. — Том 11. — № 3. — С. 51–55.

752. **Кекова, С. В.** Эонотопос в поэтическом мире А. Тарковского: к проблеме религиозно-философской герменевтики поэтического текста / С. В. Кекова. — Текст : непосредственный // Известия Саратовского университета. Новая серия. — Серия: Философия. Психология. Педагогика. — 2008б. — Том 8. — № 2. — С. 27–32.

753. **Кобрин, Ю.** Уроки Тарковского / Ю. Кобрин. — Текст : электронный // Дети Ра. — 2010. — № 12(74). — URL: <https://detira.ru/arhiv/publication.php?id=2598> (дата обращения 01.11.2021).

754. **Ковальджи, К.** «Загореться посмертно, как слово...» / К. Ковальджи. — Текст : непосредственный // Тарковский, А. Собрание сочинений : в 3 томах. — Том 1. Стихотворения / составление Т. Озерской-Тарковской ; вступительная статья К. Ковальджи ; примечания А. Лаврина. — Москва : Худож. лит., 1991. — С. 5–24.

755. **Красильникова, Т. А.** «Слова горели, как под ветром свечи»: об одном стихотворении Арсения Тарковского / Т. А. Красильникова. — Текст : непосредственный // Новый филологический вестник. — 2015. — № 3 (34). — С. 82–89.

756. **Кублановский, Ю.** Памяти Арсения Тарковского, 1907–1989 / Ю. Кублановский. — Текст : непосредственный // Вестник русского христианского движения. — 1989. — № 157. — С. 113–124.

757. **Левкиевская, Е. Е.** Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. А. Тарковского / Е. Е. Левкиевская. — Текст : непосредственный // Язык культуры: Семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996) / ответственный редактор С. М. Толстая. — Москва : Индрик, 2004. — С. 340–351.

758. **Липкин, С.** Трагизм без крика. К 90-летию со дня рождения поэта А. Тарковского / С. Липкин. — Текст : непосредственный // Литературная газета. — 1997. — 25 июня (№ 25–26). — С. 12.

759. **Лысенко, Е. Б.** Гармоническая полифония: звукообразы в лирике А. А. Тарковского / Е. Б. Лысенко. — Текст : непосредственный // Русская словесность. — 2007. — № 7. — С. 7–14.

760. **Лысенко, Е. В.** Белые стихи в лирике А. А. Тарковского / Е. В. Лысенко. — Текст : непосредственный // Вестник Самарского государственного университета. — Гуманитарная серия. — 2007. — № 5/1(55). — С. 52–56.

761. **Лысенко, Е. В.** Звук и звучание в лирике А. А. Тарковского : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Лысенко Евгения Викторовна. — Саратов, 2008. — 24 с. — Текст : непосредственный.

762. **Максимов, В. В.** Смысл и форма поэтического образа / В. В. Максимов. — Текст : непосредственный // Сибирский филологический журнал. — 2012. — № 3. — С. 106–114.

763. **Малафеев, А. Ю.** Особенности концептуализации времени и пространства в поэтическом творчестве Арсения Тарковского / А. Ю. Малафеев. — Текст : непосредственный // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. — 2011. — № 6–2. — С. 394–398.

764. **Мансков, С. А.** Мотив творения в поэзии Арсения Тарковского / С. А. Мансков. — Текст : непосредственный // Известия Алтайского государственного университета. — 2014. — № 2–1 (82). — С. 160–163.

765. **Мансков, С. А.** Поэтический мир А. А. Тарковского (лирический субъект; категориальность; диалог сознания): специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Мансков Сергей Анатольевич. — Барнаул, 1999. — 24 с. — Текст : непосредственный.

766. **Мансков, С. А.** Предметный мир поэзии А. Тарковского / С. А. Мансков. — Текст : непосредственный // Вестник Барнаульского государственного педагогического университета. — Гуманитарные науки. — 2001. — № 1–2. — С. 63–69.

767. **Мансков, С. А.** Руки в художественном мире Арсения Тарковского / С. А. Мансков. — Текст : непосредственный // Культура и текст. — 1998. — № 4. — С. 26–31.

768. **Мансков, С. А.** Художественная система Арсения Тарковского: мир как культура / С. А. Мансков. — Текст : непосредственный // Вестник Алтайской государственной педагогической академии. — 2004. — № 4–2. — С. 61–66.

769. **Матяш, С. А.** О памяти стиховых формантов в поэзии Арсения Тарковского / С. А. Матяш. — Текст : непосредственный // Память как механизм культуры в русском литературном процессе (Памяти Риммы Михайловны Лазарчук): материалы Всероссийской научной конференции с международным участием / ответственные редакторы: Н. В. Володина, Е. В. Грудева, Е. Е. Соловьева. — Череповец: Череповецкий государственный университет, 2014. — С. 78–85.

770. **Меламед, И.** Арсений Тарковский, каким я его помню / И. Меламед. — Текст : электронный // Интерпоэзия. — 2012. — № 2. — URL: <https://stihi.ru/2012/04/19/1082> (дата обращения 01.11.2021).

771. **Оришака, О.** Мифологема цикады и ее трансформации в поэзии А. Тарковского. Статья первая / О. Оришака. — Текст : непосредственный // Південний архів (Збірник наукових праць. Філологічні науки). — Випуск XLVIII. — Херсон: Видавництво ХДУ, 2010а. — С. 67–73.

772. **Оришака, О.** Мифологема цикады и ее трансформации в поэзии А. Тарковского. Статья вторая / О. Оришака. — Текст : непосредственный // Південний архів (Збірник наукових праць. Філологічні науки). — Выпуск XLIX. — Херсон : Видавництво ХДУ, 2010б. — С. 69–74.

773. **Павловская, Е. Н.** Христианские идеи в поэзии А. А. Тарковского / Е. Н. Павловская. — URL: http://palomnic.org/bibl_lit/obzor/tarkovsky/1/ (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

774. **Павловская, И. Г.** Историческое пространство в поэзии А. Тарковского. Проблема даты / Е. Н. Павловская. — Текст : непосредственный // Вопросы филологических наук. — 2006. — № 5. — С. 26–28.

775. **Павловская, И. Г.** Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Павловская Ирина Григорьевна. — Волгоград, 2007. — 28 с. — Текст : непосредственный.

776. **Ратгауз, Г.** Неизгладимая печать: О поэзии Арсения Тарковского / Г. Ратгауз. — Текст : электронный // Литературное обозрение. — 1990. — № 7. — URL: <https://md-eksperiment.org/post/20170621-neizgladimaya-pechat-o-poezii-arseniya-tarkovskogo> (дата обращения: 01.11.2021).

777. **Резниченко, Н.** «Моя броня и кровная родня». Арсений Тарковский: предшественники, современники, «потомки». Очерки / Н. Резниченко. — Нежин ; Киев : Издатель Н. М. Лысенко, 2019. — 336 с. — Текст : непосредственный.

778. **Резниченко, Н.** «От земли до высокой звезды»: Мифопоэтика Арсения Тарковского / Н. Резниченко. — Нежин ; Киев : Издатель Н. М. Лысенко, 2014. — 272 с. — Текст : непосредственный.

779. **Резниченко, Н.** «Словарь царя Давида». Словари и имена в поэзии Арсения Тарковского / Н. Резниченко. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2012. — № 4. — С. 216–237.

780. **Резниченко, Н. А.** «Крепкий шарик в крови, полный света и чуда». Каталог чудесных емкостей в поэзии Арсения Тарковского / Н. Резниченко. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2014. — № 1. — С. 71–92.

781. **Резниченко, Н. А.** «Наместник дерева и неба»: мифопоэтические контексты лирики Арсения Тарковского / Н. Резниченко. — Текст : непосредственный // Филолог. — 2013. — № 24. — С. 5–6.

782. **Романычева, И. В.** Гармония синтаксической формы в лирике А. А. Тарковского / И. В. Романычева. — Текст : непосредственный // Научное мнение. — 2013. — № 8. — С. 65–69.

783. **Романычева, И. В.** Фонетический повтор как средство создания экспрессивности в поэтических текстах А. А. Тарковского / И. В. Романычева. — Текст : непосредственный // Русское слово : материалы Международной научно-практической конференции памяти профессора Е. И. Никитиной / ответственный редактор Е. В. Баканова. — Ульяновск : Ульяновский государственный педагогический университет им. И. Н. Ульянова, 2014. — С. 133–140.

784. **Рунин, Б.** Власть слова / Б. Рунин. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 1967. — № 5. — С. 118–131.

785. **Руссова, С.** «Ты должен стать самим собой» / С. Руссова. — Текст : непосредственный // Радуга. — 1990. — № 9. — С. 120–121.

786. **Рылова, А. Е.** Литургическое слово и образ в поэзии Арсения Тарковского и Марии Петровых / А. Е. Рылова. — Текст : непосредственный // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. — 2011. — № 2–2. С. 118–122.

787. **Степанов, Н.** За четверть века / Н. Степанов. — Текст : непосредственный // День поэзии (1963). — Москва : Советский писатель, 1963. — С. 196–197.

788. **Таратута, Е.** Гори, гори, моя звезда / Е. Таратута. — Текст : электронный // Юность. — 1991. — № 7. — URL: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=page&num=7730> (дата обращения: 01.11.2021).

789. **Тарковский, А.** «Дымилась влажная земля...» Стихи / А. Тарковский ; вступление Д. Бака. — Текст : непосредственный // Октябрь. — 2005. — № 10. — С. 137–141.

790. **Тарковский, А.** «И это мне когда-нибудь приснится...» [Интервью] / А. Тарковский. — Текст : непосредственный // Сельская молодежь. — 1984. — № 3. — С. 32–35.

791. **Тарковский, А.** «Я полон надежд и веры в будущее русской поэзии» [Интервью] / А. Тарковский. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 1979. — № 6. — С. 196–213.

792. **Трошина, Н. В.** Репрезентация биоморфного культурного кода в сравнительных оборотах в поэзии Арсения Тарковского / Н. В. Трошина, С. К. Федорова. — Текст : непосредственный // Вестник Брянского государственного университета. — 2013. — № 2. — С. 352–355.

793. **Фетисова, Е. Э.** Феномен неоакмеизма в творчестве Арс. Тарковского / Е. Э. Фетисова. — Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного областного университета. — Серия: Русская филология. — 2016. — № 5. — С. 278–287.

794. **Хлебников, О.** «Неточная рифма безнравственна»: К 100-летию со дня рождения Ар. Тарковского / О. Хлебников. — Текст : непосредственный // Новая газета. — 2007. — № 46. — С. 21.

795. **Царева, О. А.** Тема детства в лирике Арсения Тарковского / О. А. Царева. — Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 7–1 (49). — С. 198–202.

796. **Цыпилева, П. А.** Иронический дискурс публикации Арсения Тарковского «Новости античной литературы» / П. А. Цыпилева. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. — 2015а. — № 393. — С. 37–42.

797. **Цыпилева, П. А.** Образы и мотивы античной танатологии в поэзии Арсения Тарковского / П. А. Цыпилева. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. — 2015б. — № 395. — С. 25–30.

798. **Чаплыгина, Т. Л.** Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Чаплыгина Татьяна Леонидовна. — Иваново, 2007. — 24 с. — Текст : непосредственный.

799. **Шабалин, А. Ю.** Влияние восточных переводов Арсения Тарковского на его оригинальную лирику / А. Ю. Шабалин. — Текст : непосредственный // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. — 2015а. — Том 15. — № 6. — С. 206–208.

800. **Шабалин, А. Ю.** О диалоге культур в стихах Арсения Тарковского / А. Ю. Шабалин. — Текст : непосредственный // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. — 2015б. — Том 15. — № 2. — С. 207–208.

801. **Шабалин, А. Ю.** Поэтическая картина мира Арсения Тарковского / А. Ю. Шабалин. — Текст : непосредственный // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. — 2013а. — Том 13. — № 9. — С. 164–166.

802. **Шабалин, А. Ю.** Художественный мир цикла «Степная дудка» Арсения Тарковского / А. Ю. Шабалин. — Текст : непосредственный // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. — 2013б. — Том 13. — № 9. — С. 166–168.

803. **Шинкаренко, М. С.** Особенности поэтического дискурса А. А. Тарковского / М. С. Шинкаренко. — Текст : непосредственный // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. — 2009. — № 4. — С. 236–239.

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству И. Холина***

804. **Ахметьев, И.** Заметки афроамериканца (Холин И., «Избранное») / И. Ахметьев. — Текст : непосредственный // Старое литературное обозрение. — 2001. — № 2. — С. 131–134.

805. **Ахметьев, И.** Игорь Холин и его барачные стихи / И. Ахметьев. — URL: <https://ubeschur.livejournal.com/81656.html> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

806. **Бачинин, В.** Поэтическая социография постмодерна: археология барачного «подполья» / В. Бачинин. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2008а. — № 5. — С. 223–240.

807. **Бачинин, В. А.** «Человек барачный»: поэтическая девиантография И. Холина / В. Бачинин. — Текст : непосредственный // Человек. — 2008б. — № 5. — С. 55–63.

808. **Бокарев, А. С.** «Я» и «другой» в поэзии Игоря Холина (на материале цикла стихотворений «Холин») / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2017г. — № 6–3 (72). — С. 10–12.

809. **Бокарев, А. С.** Поэтика лайфлоггинга: об intersubъектных формах высказывания в стихах Игоря Холина / А. С. Бокарев, Ю. В. Ткачук. — Текст : непосредственный // Мир русскоговорящих стран. — 2020. — № 4 (6). — С. 84–94.

810. **Володина, А. В.** Поэтика «общего места» и проблема поэтической субъективности: поэзия И. Холина / А. В. Володина. — Текст : непосредственный // Труды Русской антропологической школы. — 2013. — Том 12. — С. 203–224.

811. **Воробьев, В.** Друг Земного шара / В. Воробьев. — Текст : электронный // Зеркало. — 2001. — № 17–18. — URL: <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2001/17/drug-zemnogo-shara.html> (дата обращения: 01.11.2021).

812. **Гецевич, Г.** Эхохолина, или Антикентавр в рубашке наизнанку / Г. Гецевич. — Текст : электронный // Независимая газета. — URL: https://www.ng.ru/kafedra/2007-09-20/4_underground.html (дата обращения: 01.11.2021).

813. **Конаков, А.** Песня о Холине. Алексей Конаков к 15-летию смерти поэта / А. Конаков. — Текст : электронный // Colta.ru. — URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/3576-pesnya-o-holine> (дата обращения: 01.11.2021).

814. **Липовецкий, М.** Ужас, но не ужас-ужас: о поэзии Игоря Холина. Барачный цикл как зеркало голой жизни, которая учится жить / М. Липовецкий. — Текст : электронный // Горький. — URL: <https://gorky.media/context/uzhas-no-ne-uzhas-uzhas-o-poezii-igorya-holina> (дата обращения: 01.11.2021).

815. **Лобков, Е.** «Странный мир» Игоря Холина (Гипертекст «Барачные») / Е. Лобков. — Текст : электронный // Зеркало. — 2004. — № 23. — URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=2120> (дата обращения: 01.11.2021).

816. **Маурицио, М.** Незавершенное как законченное и окончательное в поэме Игоря Холина «Умер земной шар» / М. Маурицио. — Текст : непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. — Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2012. — № 3. — С. 60–63.

817. **Орлицкий, Ю. Б.** Стихотворная палитра Игоря Холина / Ю. Б. Орлицкий. — Текст : непосредственный // Toronto Slavic Quarterly. — 2017. — № 61. — С. 216–231.

818. **Патолятов, Д. А.** Ритм и синтаксис верлибра Игоря Холина : специальность 10.02.01 «Русский язык» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Патолятов Дмитрий Александрович. — Москва, 2020. — 240 с. — Текст : непосредственный.

819. **Рымбу, Г.** Наследие советского андеграунда сегодня: Галина Рымбу полемизирует со статьей Алексея Конакова / Г. Рымбу. — Текст : электронный // Colta.ru. — URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/3753-vsptomnit-holina> (дата обращения: 01.11.2021).

820. **Смирнов, А.** Опыт Холина / А. Смирнов. — Текст : электронный // Новый Мир. — 2000. — № 4. — URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2000/4/opyt-holina.html (дата обращения: 01.11.2021).

821. **Холин, И.** Почтовый ящик. Вступительное слово и публикация Татьяны Михайловской / И. Холин. — Текст : электронный // Арион. — 2004. — № 3. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2004/3/pochtovyj-yashhik.html> (дата обращения: 01.11.2021).

822. **Черкасов, Р. В.** Репрезентация тела в «Космических стихах» Игоря Холина / Р. В. Черкасов. — Текст : непосредственный // Культура и история в компаративном измерении : материалы I Всероссийского научно-методологического семинара. — Самара : РИО СГИК, 2012. — С. 78–84.

Научно-критические работы,

посвященные творчеству А. Цветкова

823. **Абдуллаев, Е.** Бревно в пустыне / Е. Абдуллаев. — Текст : непосредственный // Арион. — 2006. — № 2. — С. 51–56.

824. **Айзенберг, М.** Бронза, камень, трава / М. Айзенберг. — URL: <http://supernew.ej.ru/004/life/art/06tsvetkov/index.html> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

825. **Белых, А.** Страсть к небытию или Поэзия как мышление. Интимный дневник наивного читателя / А. Белых. — URL: <http://www.netslova.ru/belyh/knebytiju.html> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

826. **Бокарев, А. С.** Поэтика театральности в лирике Алексея Цветкова / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. — 2016в. — № 5. — С. 385–388.

827. **Власов, Г.** О новой книге Алексея Цветкова / Г. Власов. — Текст : электронный // Homo Legens. — 2012. — № 1. — URL: https://web.archive.org/web/20170824053553/http://magazines.russ.ru/homo_legens/2012/1/o-novoj-knige-aleksey-a-cvetkova.html (дата обращения: 01.11.2021).

828. **Вязмитинова, Л.** Хорошая сказка о страшном (Рецензия на книгу: Цветков А. Сказка на ночь : стихи. — Москва, 2010) / Л. Вязмитинова. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2010. — № 105. — С. 313–317.

829. **Гандельсман, В.** Цветков в фокусе (Алексей Цветков. Ровный ветер. Стихи) / В. Гандельсман. — Текст : непосредственный // Октябрь. — 2010. — № 1. — С. 185–189.

830. **Гандлевский, С.** Алексей Цветков. Бестиарий / С. Гандлевский. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2005. — № 3. — С. 212–214.

831. **Гандлевский, С. М.** Ситуация Ц / С. Гандлевский. — Текст : непосредственный // Порядок слов. — Екатеринбург : У-Фактория, 2000б. — С. 307–311.

832. **Зорин, А.** Изгнанник букваря / А. Зорин. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 1996. — № 19. — С. 250–260.

833. **Кузьмин, Д.** Речь Дмитрия Кузьмина при вручении Алексею Цветкову премии Андрея Белого / Д. Кузьмин. — URL: <http://magazines.russ.ru/project/bely/2007/ku.html> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

834. **Кукулин, И.** Глубоко вдохнуть / И. Кукулин. — Текст : электронный // Воздух. — 2006. — № 3. — URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-3/otzyvy/> (дата обращения: 01.11.2021).

835. **Кучина, Т. Г.** «Кругом возможно сон»: онейропоэтика Алексея Цветкова / Т. Г. Кучина, А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. — 2015. — Том 21. — № 2. — С. 97–100.

836. **Оборин, Л.** Книжная полка Льва Оборина (Рецензия на книгу: Алексей Цветков. *salva veritate*. — N. Y. : Ailuros Publishing, 2013) / Л. Оборин. — Текст : электронный // Новый Мир. — 2014. — № 2. — URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2014_2/Content/Publication6_1062/Default.aspx (дата обращения: 01.11.2021).

837. **Панн, Л.** Возвращение Алексея Цветкова / Л. Панн. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 2006. — № 8. — С. 165–170.

838. **Панн, Л.** Востребованное наследство. Алексей Цветков. Эдем и другое; Алексей Цветков. Атлантический дневник / Л. Панн. — Текст : электронный // Знамя. — 2008. — № 6. — URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=3620> (дата обращения: 01.11.2021).

839. **Панн, Л.** На каменном ветру / Л. Панн. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 1996. — № 3. — С. 241–247.

840. **Панн, Л.** Наука незадачи. Алексей Цветков. *salva veritate* / Л. Панн. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2014. — № 3. — С. 212–215.

841. **Пестерева, Е.** «Все выживет, в фонах камня...». Алексей Цветков / Е. Пестерева. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2012а. — № 6. — С. 99–114.

842. **Пестерева, Е.** «Из мрака ваять огонь...» (Алексей Цветков. Онтологические напевы) / Е. Пестерева. — Текст : непосредственный // Октябрь. — 2012б. — № 8. — С. 173–175.

843. **Пестерева, Е.** «Подозревал что все же поправима / всеобщая беда небытия» (Рецензия на книгу: Алексей Цветков. Записки аэронавта. — Москва : Время, 2013) / Е. Пестерева. — Текст : непосредственный // Октябрь. — 2014. — № 2. — С. 187–188.

844. **Скворцов, А. Э.** Трансформация одного пушкинского мотива у А. Цветкова / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Русская и сопоставительная филология: Исследования молодых ученых. — Казань : КГУ, 2004б. — С. 208–214.

845. **Слепухин, С.** Откровения часовщика / С. Слепухин. — Текст : непосредственный // Новый берег. — 2005. — № 10. — С. 352.

846. **Стесин, А.** Феноменология Алексея Цветкова / А. Стесин. — Текст : электронный // Интерпоэзия. — 2006. — № 4. — URL: <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2006/4/fenomenologiya-alekseya-cvetkova.html> (дата обращения: 01.11.2021).

847. **Уланов, А.** Возвращение в сквозящий мир (Рецензия на книгу: Алексей Цветков. Просто голос. Поэма, эссе. — Москва : Независимая газета, 2002) / А. Уланов. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2003. — № 60.

848. **Цветков, А.** «В прозе много слов, а жизнь коротка» / А. Цветков. — Текст : электронный // Критическая Масса. — 2005а. — № 3–4. — URL: <https://polit.ru/article/2005/12/13/tsvetkov/> (дата обращения: 01.11.2021).

849. **Цветков, А.** «Надо не гордиться, а знать...». Беседу вел А. Скворцов / А. Цветков. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2007б. — № 3. — С. 239–251.

850. **Цветков, А.** Интервью / А. Цветков. — Текст : электронный // Воздух. — 2006а. — № 3. — URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2006-3/interview/view_print/ (дата обращения: 01.11.2021).

851. **Цветков, А.** Любовь по заслугам. Алексей Цветков: «Люди живут в вольере и делают вид, что они свободны» / А. Цветков. — Текст : электронный // НГ ExLibris. — 2005б. — 10 февраля. URL: <http://www.litkarta.ru/dossier/doronina-tsvetkov-interview/> (дата обращения: 01.11.2021).

852. **Цветков, А.** Назначить нового Волошина? Беседу ведет Екатерина Варкан / А. Цветков. — Текст : электронный // Октябрь. — 2007в. — № 12. — URL: <https://magazines.gorky.media/october/2007/12/naznachit-novogo-voloshina.html> (дата обращения: 01.11.2021).

853. **Цветков, А.** Поэт Алексей Цветков: «Я знаю, что я нужен своим читателям!» [Интервью] / А. Цветков. — URL: <http://www.runyweb.com/articles/culture/literature/alexei-tzvetkov-interview.html> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

854. **Шубинский, В.** Алексей Цветков. Дивно молвить / В. Шубинский. — Текст : электронный // Новая русская книга. — 2001. — № 3–4. — URL: <https://magazines.gorky.media/nrk/2001/3/aleksej-czvetkov-divno-molvit.html> (дата обращения: 01.11.2021).

855. **Шубинский, В.** Алексей Цветков. Шекспир отдыхает / В. Шубинский. — Текст : электронный // Критическая масса. — 2006. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/2/aleksej-czvetkov-shekspir-otdyhaet.html> (дата обращения: 01.11.2021).

*Научно-критические работы,
посвященные творчеству Л. Черткова*

856. **Азадовский, К.** О «странном русском»: Леонид Чертков / К. Азадовский. — Текст : электронный // Новая русская книга. — 2000. — № 4/5. — URL: <http://old.guelman.ru/slava/nrk/nrk5/45.html> (дата обращения: 01.11.2021).

857. **Бокарев, А. С.** Архаическое слово в цикле стихотворений Леонида Черткова «Рюхи» / А. С. Бокарев. — Текст : непосредственный // Верхневолжский филологический вестник. — 2017а. — № 1. — С. 32–36.

858. Вспоминая Леонида Черткова. — Текст : непосредственный // Тыняновский сборник. — Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения. — Том 93. Исследования. Материалы. — Москва : ОГИ, 2002. — С. 934.

859. **Дмитриенко, А.** Заметки на смальте / А. Дмитриенко. — Текст : электронный // Новая русская книга. — 2000. — № 4/5. — URL: <http://old.guelman.ru/slava/nrk/nrk5/46.html> (дата обращения: 01.11.2021).

860. **Зубарев, Д. И.** Леонид Натанович Чертков / Д. И. Зубарев. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 47.

861. **Кузнецов, В.** Нас сблизила любовь к литературе / В. Кузнецов. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 47. — С. 115–123.

862. **Кузнецов, В.** О лагерном друге / В. Кузнецов. — Текст : непосредственный // Тыняновский сборник. — Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения. — Том 93. Исследования. Материалы. — Москва : ОГИ, 2002. — С. 943–952.

863. **Лобков, Е.** Преодоление эрудиции / Е. Лобков. — Текст : электронный // Зеркало. — 2006. — № 27–28. — URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=1481> (дата обращения: 30.10.2021).

864. **Никольская, Т.** О его жизни / Т. Никольская. — Текст : непосредственный // Тыняновский сборник. — Вып. 11: Девяты́е Тыняновские чтения. — Том 93. Исследования. Материалы. — Москва : ОГИ, 2002. — С. 935–942.

865. **Никольская, Т. Л.** Путешественник, ставший затворником (Л. Н. Чертков) / Т. Никольская. — Текст : непосредственный // Авангард и окрестности. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. — С. 292–303.

866. **Орлов, В. И.** Я не стану просить заседательской жалости...: К истории ареста Леонида Черткова / В. И. Орлов. — Текст : непосредственный // Рема. Rhema. — 2020. — № 4. — С. 214–258.

867. Памяти Леонида Черткова. — Москва : б. и., 2000. — 36 с. — Текст : непосредственный.

868. **Перц, В.** Леонид Чертков / В. Перц. — Текст : непосредственный // Эпизоды. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2020. — С. 229–237.

869. **Ровнер, А.** Письмо другу. Мятежный гений Леонида Черткова / А. Ровнер. — Текст : непосредственный // Вспоминая себя. Книга о друзьях и спутниках жизни. — Москва : Золотое сечение, 2010. — 356 с.

870. **Сергеев, А.** Лучшее время / А. Сергеев. — Текст : непосредственный // Omnibus: Роман, рассказы, воспоминания, стихи. — Москва : Новое литературное обозрение, 2013. — С. 288–322.

871. **Тименчик, Р.** Леня Чертков / Р. Тименчик. — Текст : непосредственный // Новое литературное обозрение. — 2001. — № 47. — С. 128–131.

872. **Толстой, И.** Леонид Чертков [Некролог] / И. Толстой. — Текст : непосредственный // Русская мысль. — 2000. — 13–19 июл.

873. **Хромов, В.** Вулкан Парнас. Самография / В. Хромов. — Текст : электронный // Зеркало. — 2016. — № 47. — URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=10622> (дата обращения: 01.11.2021).

874. Чертков Леонид Натанович. — Текст : электронный // Энциклопедический словарь «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век». — URL: <https://lavkarisateley.spb.ru/enciklopediya/ch/chertkov> (дата обращения: 02.11.2021).

875. Чудакова, М. О. «Когда погрбают эпоху» (вокруг филологических мемуаров) / М. О. Чудакова. — Текст : непосредственный // Тыняновский сборник. — Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения. — Том 93. Исследования. Материалы. — Москва : ОГИ, 2002. — С. 963–985.

876. Чудакова, М. О. О последних годах / М. О. Чудакова. — Текст : непосредственный // Тыняновский сборник. — Вып. 11: Девятые Тыняновские чтения. — Том 93. Исследования. Материалы. — Москва : ОГИ, 2002. — С. 953–962.

877. Юнисов, А. Стихи мои и моих приятелей. Воспоминания / А. Юнисов. — Текст : непосредственный // Иерусалимский журнал. — 2011. — № 39. — С. 206–235.

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству О. Чухонцева***

878. Алехин, А. Беспомощность лирики / А. Алехин, О. Чухонцев. — Текст : электронный // Арион. — 2013. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2013/1/aleksej-alehin-8212-oleg-chuhonczev.html> (дата обращения: 01.11.2021).

879. Амелин, М. Поверх молчания и говорения. Олег Чухонцев. Фифиа. Книги новых стихотворений / М. Амелин. — Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 2003. — 48 с. — Текст : электронный // НГ ExLibris. — URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-03-04/4_chuhontsev.html (дата обращения: 01.11.2021).

880. Иванова, Н. Олег Чухонцев. Пробегающий пейзаж / Н. Иванова. — Текст : электронный // Знамя. — 1998. — № 5. — URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=478> (дата обращения: 01.11.2021).

881. **Иванова, Н.** Циклотимия. Поверженный рай / Н. Иванова. — Текст : электронный // Арион. — 2002. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2002/1/cziklotimiya-poverzhennyj-raj.html> (дата обращения: 01.11.2021).

882. **Кенжеев, Б.** Частный человек Олег Чухонцев / Б. Кенжеев. — Текст : непосредственный // Арион. — 1996. — № 1. — С. 31–36.

883. **Козлов, В.** Внутренние пейзажи Олега Чухонцева / В. Козлов. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 2008. — № 3. — С. 158–173.

884. **Козлов, В. И.** Жанровое самообретение Олега Чухонцева / В. И. Козлов, О. С. Мирошниченко. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2015. — № 5. — С. 89–117.

885. **Копелиович, М.** «Кем-то окликнут в толпе» (Похвала Олегу Чухонцеву) / М. Копелиович. — Текст : непосредственный // Континент. — 2000. — № 104. — С. 349–364.

886. **Курбатов, В.** Вопрошающая осень / В. Курбатов. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 1998. — № 9. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/1998/9/voproshayushhaya-osen.html> (дата обращения: 01.11.2021).

887. **Орлова, Н. М.** Прецедентная ситуация библейского истока в поэзии О. Чухонцева / Н. М. Орлова. — Текст : непосредственный // Гуманитарные исследования. — 2009. — № 3. — С. 166–170.

888. **Пестерева, Е. С.** Улисс в отечестве своем. Рецепция романа Дж. Джойса «Улисс» в поэме О. Чухонцева «Однофамилец» / Е. С. Пестерева. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2013б. — № 6. — С. 147–160.

889. **Полищук, Д.** На ветру трансцендентном / Д. Полищук. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 2004. — № 6. — С. 159–167.

890. **Роднянская, И.** Горит Чухонцева эпоха / И. Б. Роднянская. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 2004. — № 6. — С. 167–172.

891. **Роднянская, И.** Дней минувших анекдоты?.. (о поэме Олега Чухонцева) / И. Б. Роднянская. — Текст : непосредственный // Арион. — 2008. — № 4. — С. 39–52.

892. **Роднянская, И. Б.** Олег Чухонцев. Статья из биографического словаря «Русские писатели 20 века» / И. Б. Роднянская. — Москва, 2000. — URL: http://chuhoncev.poet-premium.ru/prensa/20000000_slovar.html (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.

893. **Роднянская, И. Б.** Стальная водица в небесном ковше / И. Б. Роднянская. — Текст : непосредственный // Движение литературы. — Том 1. — Москва : Знак : Языки славянских культур, 2006. — С. 142–153.

894. **Рябцева, Н. Е.** Образ юродивого в поэзии Олега Чухонцева / Н. Е. Рябцева, Н. Е. Тропкина. — Текст : непосредственный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Филологические науки. — 2018. — № 9 (132). — С. 189–192.

895. **Саломатин, А. В.** «Общее фото» О. Чухонцева: портрет поколения / А. В. Саломатин. — Текст : непосредственный // Филология и культура. — 2014. — № 3 (37). — С. 173–176.

896. **Саломатин, А. В.** Жанровая специфика поэмы О. Чухонцева «Однофамилец» / А. В. Саломатин. — Текст : непосредственный // Ученые записки Казанского университета. — Серия: Гуманитарные науки. — 2013. — Том 155. — № 2. — С. 154–161.

897. **Скворцов, А.** Апология сумасшедшего Кыё-Кыё, или Выбранные места из философической переписки с классикой / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2009а. — № 8. — С. 176–186.

898. **Скворцов, А.** Дело Семенова: фамилия против семьи. Опыт анализа поэмы «Однофамилец» Олега Чухонцева / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Вопросы литературы. — 2006а. — № 5. — С. 5–41.

899. **Скворцов, А.** Энергия самовозрастания (о поэзии Олега Чухонцева) / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2006б. — № 6. — С. 178–184.

900. **Скворцов, А. Э.** «Барков» Олега Чухонцева: генезис, семантика, подтекст / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Ученые записки Казанского университета. — Серия: Гуманитарные науки. — 2017. — Том 159. — Кн. 1. — С. 193–207.

901. **Скворцов, А. Э.** «В грозу» Олега Чухонцева: проблема семантического ореола стихового размера / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Филология и культура. — 2013а. — № 4. — С. 221–225.

902. **Скворцов, А. Э.** «Чаадаев на Басманной» Олега Чухонцева: модификация одического начала / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Филология и культура. — 2014б. — № 2 (36). — С. 182–187.

903. **Скворцов, А. Э.** Истоки и смысл поэмы О. Чухонцева «Из одной жизни (Пробуждение)» / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Ученые записки Казанского университета. — Серия: Гуманитарные науки. — 2007. — Том 149. — № 2. — С. 165–179

904. **Скворцов, А. Э.** Историческая достоверность и глубина символизации в стихотворении Олега Чухонцева «Поэт и редактор» / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Филология и культура. — 2016. — № 3 (45). — С. 166–172.

905. **Скворцов, А. Э.** Пласт Вяземского в поэзии Чухонцева / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Филология и культура. — 2018. — № 1 (51). — С. 216–221.

906. **Скворцов, А. Э.** Стихотворение О. Чухонцева «Батюшков» (генезис, форма, жанр, подтексты) / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Ученые записки Казанского университета. — Серия: Гуманитарные науки. — 2012. — Том 154. — Кн. 2. — № 2. — С. 111–116.

907. **Скворцов, А. Э.** Стихотворение Олега Чухонцева «Дом»: между элегией и эпосом / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Ученые записки Казанского университета. — Серия: Гуманитарные науки. — 2014а. — Том 156. — № 2. — С. 136–145.

908. **Скворцов, А. Э.** Стихотворение Олега Чухонцева «Прощание со старыми тетрадами...»: генезис, жанр, подтексты, семантика / А. Э. Скворцов. — Текст : непосредственный // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2009б. — № 4. — С. 10.

909. **Фаликов, И.** Олег Чухонцев. Фифиа / И. Фаликов. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2004. — № 11. — С. 208–212.

910. **Чухонцев, О.** Спорить о стихах? / О. Чухонцев, И. Шайтанов. — Текст : непосредственный // Арион. — 2004. — № 4. — С. 61–75.

911. **Шайтанов, И.** Эффект целого. Поэзия О. Чухонцева / И. Шайтанов. — Текст : электронный // Арион. — 1999. — № 4. — URL: <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=2014&number=21&idx=239> (дата обращения: 01.11.2021).

912. **Шубинский, В.** Олег Чухонцев. Фифиа / В. Шубинский. — Текст : электронный // Критическая масса. — 2004. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/km/2004/1/oleg-chuhonczev-fifia.html> (дата обращения: 01.11.2021).

913. **Шульпяков, Г.** Чертов палец (о поэзии Олега Чухонцева и стихах из его новой книги «Фифиа») / Г. Шульпяков. — Текст : электронный // Арион. — 2004. — № 1. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2004/1/chertov-palecz.html> (дата обращения: 01.11.2021).

***Научно-критические работы,
посвященные творчеству Г. Шульпякова***

914. **Абдуллаев, Е.** Гармония случайных деталей / Е. Абдуллаев. — Текст : электронный // Дружба Народов. — 2007. — № 11. — URL: <https://magazines.gorky.media/druzhba/2007/11/garmoniya-sluchajnyh-detalej.html> (дата обращения: 01.11.2021).

915. **Александров, В.** Правило имен / В. Александров. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2008. — № 4. — С. 215–218.

916. **Бавильский, Д.** Трава у дома или три песни о Родине / Д. Бавильский. — URL: http://old.russ.ru/krug/kniga/20010609_bav.html (дата обращения: 07.03.2018). — Текст : электронный.

917. **Балла, О.** Пейзаж, в котором нет меня / О. Балла. — Текст : электронный // Новый Мир. — 2012. — № 6. — URL: https://magazines.gorky.media/novy_i_mi/2012/6/pejzazh-v-kotorom-net-menya.html (дата обращения: 01.11.2021).

918. **Востриков, Н.** Глеб Шульпяков. Щелчок / Н. Востриков. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2002. — № 4. — С. 213–215.

919. **Гарбер, М.** «Блок Марины Гарбер» / М. Гарбер. — Текст : электронный // Новый журнал. — 2017. — № 288. — URL: <https://magazines.gorky.media/nj/2017/288/blok-mariny-garber-2.html> (дата обращения: 01.11.2021).

920. **Гарбер, М.** В поисках адресата. О книге Глеба Шульпякова «Письма Якубу» / М. Гарбер. — Текст : электронный // Интерпоэзия. — 2012. — № 1. — URL: <http://interpoezia.org/content/v-poiskah-adresata/> (дата обращения: 01.11.2021).

921. **Губайловский, В.** «Чрез звуки лиры» / В. Губайловский. — Текст : электронный // Новый Мир. — 2007. — № 3. — URL: https://magazines.gorky.media/novy_i_mi/2007/3/chrez-zvuki-liry.html (дата обращения: 01.11.2021).

922. **Дуардович, И.** Клетка-разум / И. Дуардович. — Текст : непосредственный // Знамя. — 2013. — № 3. — С. 208–211.

923. **Кочнев, В.** Путешественник Глеб Шульпяков / В. Кочнев. — Текст : электронный // Арион. — 2011. — № 4. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2011/4/puteshestvennik-bleb-shulpyakov.html> (дата обращения: 01.11.2021).

924. **Муратханов, В.** До исчезновения / В. Муратханов. — Текст : электронный // Новая газета. — 2012. — № 4. — URL: <https://novayagazeta.ru/articles/2012/04/05/49127-do-ischeznoveniya> (дата обращения: 01.11.2021).

925. **Науменко, В.** Письма в поисках адреса / В. Науменко. — Текст : электронный // Сибирские огни. — 2012. — № 4. — URL: <https://magazines.gorky.media/sib/2012/4/pisma-v-poiskah-adresa.html> (дата обращения: 01.11.2021).

926. **Полухина, В.** Поэт в эпоху перепроизводства / В. Полухина. — Текст : непосредственный // Новый Мир. — 2002. — № 11. — С. 183–185.

927. **Поляковский, В.** Вернуться прежним человеком / В. Поляковский, К. Щербино. — Текст : электронный // Взгляд. Деловая газета. — URL: <https://vz.ru/culture/2007/2/9/67675.html> (дата обращения: 01.11.2021).

928. **Штыпель, А.** Из книжных лавок / А. Штыпель. — Текст : электронный // Арион. — 2007. — № 2. — URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2007/2/iz-knizhnyh-lavok-18.html> (дата обращения: 01.11.2021).

Словари и энциклопедии

929. **Даль, В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 томах / В. И. Даль. — Москва : Рипол-классик, 2006. — Текст : непосредственный.

930. Краткая литературная энциклопедия : в 9 томах. — Москва : Советская энциклопедия, 1962–1978. — 1088 стб. + 1056 стб. + 976 стб. + 1024 стб. + 976 стб. + 1040 стб. + 1008 стб. + 1136 стб. + [VIII с.], стб. 17–804, с. 805–970. — Текст : непосредственный.

931. **Лейбин, В. М.** Словарь-справочник по психоанализу / В. М. Лейбин. — Москва : АСТ, 2010. — 960 с. — Текст : непосредственный.

932. Литературный энциклопедический словарь / под общей редакцией В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — Москва : Советская энциклопедия, 1987. — 751 с. — Текст : непосредственный.

933. **Ожегов, С. И.** Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. — 4-е изд., дополненное. — Москва : Азбуковник, 1999. — 944 с. — Текст : непосредственный.

934. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под редакцией Н. Д. Тамарченко. — Москва : Издательство Кулагиной : Intrada, 2008. — 358 с. — Текст : непосредственный.

935. Русско-немецкий и немецко-русский словарь : около 6 000 слов в каждой части словаря. — Москва : ООО «Издательство АСТ» : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Транзиткнига», 2004. — 384 с. — Текст : непосредственный.

936. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. — New-York : Издание книжного магазина М. Мейзеля, 1921. — 360 с. — Текст : непосредственный.

937. Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона (речевой и графический портрет советской тюрьмы) / авторы-составители : Д. С. Балдаев, В. К. Белко, И. М. Исупов. — Москва : Края Москвы, 1992. — 526 с., ил. — Текст : непосредственный.

938. Толковый словарь русского языка : в 4 томах / под редакцией Д. Н. Ушакова. — URL: <http://ushakovdictionary.ru/>. — Текст : электронный.

939. **Фасмер, М.** Этимологический словарь русского языка : в 4 томах / М. Фасмер ; перевод с немецкого и дополнение О. Н. Трубачева. — Москва : Прогресс, 1987. — 2304 с. — Текст : непосредственный.

940. **Федоров, А. И.** Фразеологический словарь русского литературного языка : около 13 000 фразеологических единиц / А. И. Федоров. — Москва : Астрель : АСТ, 2008. — 878, [2] с. — Текст : непосредственный.

941. Энциклопедия «Слова о полку Игореве» : в 5 томах / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) ; редакционная коллегия : Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев, С. А. Семячко, О. В. Творогов (ответственный редактор). — Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 1995. — URL: <http://feb-web.ru/feb/slovens/es/> (дата обращения: 01.11.2021). — Текст : электронный.