Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»

На правах рукописи

Пронин Максим Вячеславович

КАТЕГОРИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ ЛЕНИНГРАДСКОЙ И МОСКОВСКОЙ НЕПОДЦЕНЗУРНОЙ ПОЭЗИИ)

Шифр и наименование научной специальности
5.9.3. Теория литературы

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Юрий Викторович Доманский

Москва – 2025

Оглавление

Введение 3
Глава 1. Категория поэтического языка 15
Глава 2. Актуальные проблемы изучения неподцензурной поэзии 60
2.1. Проблема инварианта неподцензурных поэтических текстов 60
2.2. Поэтический язык как «минус-язык». 82
Глава 3. Поэтический идиолект авторов ленинградского андеграунда 134
3.1. Намеренные ошибки и искажения официальной нормы 134
3.2. Нарушения норм синтаксиса, авторские стилизации 189
Глава 4. Поэтический идиолект деятелей московского концептуализма, неотрадиционалистов и авторов группы «Московское время» 269
4.1. Творчество московских концептуалистов 273
4.2. Творчество неотрадиционалистов 332
4.3. Творчество поэтов группы «Московское время» 340
Заключение 365
Список литературы 374

Введение

По состоянию на сегодняшний день лингвистическая поэтика является самостоятельным, сформировавшимся направлением в области гуманитарного знания, с обширным опытом осмысления со стороны как российских, так и зарубежных литературоведов или лингвистов. В разное время изучение проблемы «поэтической речи» проходило то непосредственно в рамках языкознания, то выходило за его пределы и переходило в пространство смежных гуманитарных дисциплин. Среди исследователей, внесших свой непосредственный вклад в разработку и попытку решения этого вопроса, были такие известные представители гуманитарного знания, как М. М. Бахтин[1], Ю. М. Лотман[2], Ю. Н. Тынянов[3], Г. О. Винокур[4], В. В. Виноградов[5], А. А. Потебня[6], В. П. Григорьев[7], Е. И. Бонч-Бруевич[8], А. Г. Степанов[9], М. И. Шапир[10], О. И. Северская[11] и др. Но несмотря на всё это, в рамках данного направления до сих пор остаётся ряд дискуссионных вопросов.

Первая актуальная проблема рассмотрения поэтического языка как категории связана с вопросами о его статусе. Например, даже при достаточно большом количестве научных работ, до сих пор не удалось выработать полную и поддерживаемую всем учёным сообществом теорию поэтического

---

[1] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М., 1975.
[2] *Лотман Ю.М.* Язык как материал литературы // О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. СПб. 1996.
[3] *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. М.: Советский писатель, 1965.
[4] *Винокур Г.О.* Филологические исследования: лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1970.
[5] *Виноградов В.В.* Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980.
[6] *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.
[7] *Григорьев В.П.* Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990.
[8] *Бонч-Бруевич Е.И.* Литературный энциклопедический словарь. Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987.
[9] *Степанов А. Г.* Язык поэтический // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М. Издательство Кулагиной; Intrada. 2008. С. 313-314.
[10] *Шапир М.И.* Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. Кн. 2. М.: Языки славянской культуры, 2015.
[11] *Северская О. И.* Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: Российская акад. наук, Институт русского яз. им. В. В. Виноградова, Словари.ру, 2007.

языка, а само понятие «поэтический язык» в течение всего периода исследования вопроса продолжало (и продолжает по сей день) наполняться новыми и неидентичными трактовками. Доподлинно не выявлена природа поэтического языка, поскольку само определение «поэтический» в рамках данного словосочетания и в наши дни неоднозначно трактуется разными специалистами, принадлежащими к разным хронологическим эпохам: у одних исследователей язык поэтический – это стиль литературного языка со своим «особым статусом» (Степанов)[12], у других (Шапир) эта категория служит синонимом понятия «язык художественной литературы» и «оппонирует» литературному «как язык культурный – языку официального быта» (один ориентируется скорее на изменения, трансформации, поиск новых форм или выразительных возможностей, а второй – только на общепонятный пересказ, ретрансляцию, повторение или «популяризацию»)[13], у третьих (Виноградов, Бахтин, Лотман) язык лингвистический является материалом для поэзии, техническим моментом, который используется ею «весь, всесторонне и во всех компонентах»[14][15][16], у четвёртых он именуется «языком только поэтических произведений» (Винокур, Тынянов)[17][18]. Ещё одна проблема, связанная с изучением вопроса, сводится к тому, являются ли понятия «поэтический язык», «язык художественной литературы» и «литературный язык» синонимичными[19]. Разные специалисты предлагают свои версии, количество и одновременная убедительность которых только запутывают исследователей и, в свою очередь, затормаживают (а то и вовсе осложняют) создание до сих пор отсутствующей полноценной и

---

[12] *Степанов А. Г.* Указ. соч.
[13] *Шапир М.И.* Язык поэтический // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М. Издательство Кулагиной; Intrada. 2008. С. 313-314.
[14] *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. С. 45.
[15] *Лотман Ю.М., Гаспаров М.Л.* Указ. соч. С. 62.
[16] *Бахтин М.М.* Указ. соч. С. 45-50.
[17] *Винокур Г.О.* Указ. соч. С. 388.
[18] *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч.
[19] *Руберт И.Б., Тимралиева Ю.Г.* Поэтический язык как объект лингвистических исследований // Проблемы языкознания и теории коммуникации. 2017. № 3. С. 96-97.

общепринятой теории поэтического языка[20]. Как отмечает В.П. Григорьев, в гуманитарном знании «пока не разработана единая процедура, позволяющая в равной мере представить сущность и многообразные проявления идиостилей поэтов»[21]. Замыслы специалистов XIX-XX вв. так до сих пор и остались нереализованными в полной мере: и в наши дни лингвистическая поэтика всё ещё не располагает общепринятой и логично структурированной теорией поэтического языка, равно как и собственным понятийным аппаратом, надёжными методами анализа. Взамен предлагаются только разрозненные наблюдения и научные статьи разных не связанных между собой специалистов, до сих пор не разобранные и не проанализированные ни порознь, ни в своей совокупности на серьёзном уровне. Для того, чтобы получить чётко структурированное представление о категории поэтического языка, заинтересованным лицам предстоит освоить огромное количество научного и информационно-справочного материала и только потом уже систематизировать полученную информацию.

Как пишет автор работы «Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта» О. Г. Ревзина, поэтический язык «*бытует во времени в форме совокупности черт, присущих общепоэтическому языку конкретной эпохи, и в форме индивидуально-авторских поэтических систем — поэтических идиолектов [курсив мой – М. П.]*. Описание поэтических идиолектов полагается важнейшей задачей лингвистической поэтики. Существующие опыты описания индивидуально-авторских поэтических систем демонстрируют множество подходов. Отсутствие единых критериев затрудняет формирование лингвистической поэтики как описательной, типологической и исторической дисциплины». В соответствии с этими словами, изучение поэтических идиолектов отдельных авторов в частности, как и изучение

---

[20] *Руберт И.Б., Тимралиева Ю.Г.* Поэтический язык как объект лингвистических исследований // Проблемы языкознания и теории коммуникации. 2017. № 3. С. 96-97.
[21] *Григорьев В.* Очерки истории языка русской поэзии. Т. 3. М., 1994. С. 4.

теоретического наполнения понятия «поэтический язык», является второй актуальной проблемой в рамках современной лингвистической поэтики[22]. Для решения этой задачи в первую очередь необходимы многоаспектные исследования в области лексики и синтаксиса стихотворной речи: анализ ключевых образов, часто актуализируемых в них смыслов, выявление регулярно повторяющихся в текстах языковых средств, новых словесных конструкций, целых слов или форм слов, синтаксических конструкций. Рассмотрение именно этих аспектов языка позволяет выявить особенности картины мира у отдельно взятых деятелей ленинградского и московского андеграунда и определить соотношение индивидуального и традиционного в их стилях (или же у всей группы в целом).

Третья актуальная проблема связана с взаимоотношениями литературно-художественного материала, который долгое время находился «за бортом» официальной литературы, а посему довольно продолжительное время оставался фактически малоизученным со стороны как российских, так и зарубежных литературоведов – это стихотворные произведения деятелей московского и ленинградского андеграунда середины XX – первой половины XXI вв. – с существующими взглядами на поэтический язык и с официальной теорией литературы. По совокупности оставленного творческого наследия поэтический идиолект таких авторов можно назвать крупным и самобытным явлением в русской и мировой поэзии. В последние десятилетия появилось немало серьёзных статей, научных докладов и публичных выступлений на разных конференциях, посвящённых совместному рассмотрению жизни и творчества представителей как московского, так и ленинградского андеграунда, частичной реконструкции их поэтического мира, анализу отдельных показательных явлений поэтического языка. Но тем не менее, по состоянию на осень 2025 г. в научном дискурсе не существовало работ, в

---

[22] *Ревзина О. Г.* Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта. Дисс. в форме науч. докл. ... доктора филол. наук. М., 1998. 86 с.

которых было бы представлено целостное описание поэтического идиолекта таких литераторов с точки зрения не истории, а теории литературы. Такое описание кажется не только самоценным, но и имеет значение для всех направлений лингвистической поэтики – ввиду того, что поэтический идиолект андеграундной поэзии представляется динамичен, сложен, насыщен языковыми экспериментами разной степени радикальности. По состоянию на 2022 – 2025 гг. феномен поэтического языка на материале стихотворных текстов деятелей советского андеграунда ещё никогда не становился объектом пристального анализа и теоретического осмысления, и настоящая диссертация призвана устранить этот пробел в актуальном гуманитарном знании.

Исследование идиолектов представителей ленинградского андеграунда и московских «неформалов» позволят нам расширить поле изучения русской литературы XX века, вводит в научный оборот новый и при том значительный материал, прежде мало освоенный литературоведением, и теорией литературы в частности. Обновление методик анализа поэтических текстов кажется нам необходимым в связи с ростом интереса исследователей к изучению текстов как новейшей поэзии в целом, так и ранее недоступных им текстов представителей андеграунда.

Тем самым, **актуальность** предлагаемой диссертационной работы вытекает из неразработанности теории поэтического языка, а также из того, что в современном литературоведении особенности поэтического идиолекта ещё недостаточно вовлечены в проблемное поле категории автора, не всегда являются обязательным фактором для анализа художественного текста.

Степень изученности темы: Примерно с конца 2000-х годов в российском и мировом научном дискурсе авторы ленинградского литературного андеграунда начали активно и значительно чаще, чем в 1990-е годы, рассматриваться не как биографические персонажи с датами рождения, фактами получения образования, годами литературного дебюта, перехода в литературное подполье, женитьбами и романами, а как авторы поэтических

произведений со своим выстроенным, индивидуальным художественным миром. Как замечал Ю. Б. Орлицкий в предисловии к сборнику материалов под заголовком «Восемь великих»[23], к тому времени специалисты столкнулись с полным непониманием этого этапа в истории советской, а затем и российской поэзии, даже несмотря на то, что и по масштабам, и по многообразию он сопоставим с Серебряным веком, на базе которого он и вырос. Среди примеров работ, проводящих анализ поэзии, помимо уже упоминавшегося сборника «Восемь великих», следует упомянуть работы «Современная русская поэзия в контексте истории языка» (2000) и «Грамматические вольности современной поэзии 1950-2020» (2021) Л. В. Зубовой, «Лаборатория логоса: языковой эксперимент в авангардном творчестве» (2009) В. Фещенко, исследование Александра Игоревича Степанова «Главы о поэтике Леонида Аронзона» (опубликованное на его персональном сайте)[24], где помимо биографической справки, присутствует анализ избранных его стихотворений, статья поэтессы Наталии Азаровой, определяющая поэтику стихов Аронзона как «местоименную» (опубликовано в 2008 году в одном из немецких альманахов)[25], статьи Валерия Шубинского «Поэтика Леонида Аронзона», в которой он приводит основные тезисы или доводы, возникавшие у него при исследовании творчества автора по состоянию на конец 1990-х годов («Новая камера хранения»)[26], статьи Б. Иванова «Виктор Кривулин – поэт российского ренессанса» (2004)[27], «Тихий

---

[23] *Орлицкий Ю. Б.* На взлёте // Восемь великих. М.: РГГУ, 2022. С. 11-13.
[24] *Степанов А. И.* Главы о поэтике Леонида Аронзона // Персональный сайт Александра Степанова. URL: http://alestep.narod.ru/critique (дата обращения: 27.08.2023)
[25] *Азарова Н.* Местоименная поэтика Леонида Аронзона // Wiener Slawistischer Almanach. – 2008. – Band 62. – С. 165-179.
[26] *Шубинский В.* Поэтика Леонида Аронзона (тезисы) // Новая камера хранения. URL: http://newkamera.de/aronson/aronson_03.html (дата обращения: 27.08.2023)
[27] *Иванов Б.* Виктор Кривулин – поэт российского ренессанса (1944 – 2001) // Новое литературное обозрение. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2004/4/viktor-krivulin-8211-poet-rossijskogo-renessansa-1944-8212-2001.html (дата обращения: 27.08.2023)

волшебник, спокойствия баловень» (об Эрле)[28] и др. В зарубежном научном дискурсе одним из примеров исследования поэтических идиолектов является работа Ж. фон Цитцевитц «От андеграунда к мейнстриму: кейс Елены Шварц», выпущенная в 2017 году на английском языке в рамках сборника *Twentieth-Century Russian Poetry. Reinventing the Canon* (Open Book Publishers. Cambridge, 2017)[29]. Также к подобным примерам можно отнести немногочисленные статьи о Леониде Аронзоне («Христос стал каждым из нас» Б. Колымагина 2018 года[30], «Как Аронзон увидел себя в пейзаже» В. Лейбина 2019 года[31]). После выхода в издательстве «Пальмира» в 2018 году собрания сочинений Олега Охапкина в научных изданиях стали появляться материалы, которые подробно освещают его поэтику. Отдельного внимания заслуживают такие работы, как «Поэзия О.А. Охапкина на рубеже XX-XXI вв.» Анастасии Корсунской (2019)[32], «Об откровениях языка гражданской лирики Олега Охапкина» Александра Маркова (2020)[33], «Особенности стиховой культуры Олега Охапкина» Ю. Б. Орлицкого (2020)[34]. Последняя статья стала частью альманаха «Охапкинские чтения» (2020), основу которого составили исключительно критические материалы, имеющие

---

[28] «Тихий волшебник, спокойствия баловень» // Новое литературное обозрение. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2015/4/tihij-volshebnik-spokojstviya-baloven.html (дата обращения: 28.08.2023)

[29] *Josephine von Zitzewitz.* 8. From Underground to Mainstream: The Case of Elena Shvarts // Katharine Hodgson, Joanne Shelton, Alexandra Smith. Twentieth-Century Russian Poetry. Reinventing the Canon. / Open Book Publishers. Cambridge, 2017. P. 225–263.

[30] *Колымагин Б. Ф.* «Христос стал каждым из нас». Несколько слов о религиозной поэзии андеграунда в СССР // Независимая газета. URL: http://www.ng.ru/people/2018-03-07/14_438_christ.html (дата обращения: 20.07.2023)

[31] *Лейбин В.* Как Аронзон увидел себя в пейзаже // Gorky.media. URL: https://magazines.gorky.media/prosodia/2019/11/kak-aronzon-uvidel-sebya-v-pejzazhe.html?fbclid=IwAR0hl1Vpu6Y2Zcvw6X6bde78nMYnmzhGXtZ_uTxZZqpjX3QF2DaE8dv2COA (дата обращения: 20.07.2023)

[32] *Корсунская А.* Поэзия О. А. Охапкина на рубеже XX – XXI вв. // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. Т. 2. 2020. С. 14-19.

[33] *Марков А.* Об откровениях языка гражданской лирики Олега Охапкина // НП «Русская культура». URL: http://russculture.ru/2020/09/14/александр-марков-об-откровениях-язык/ (дата обращения: 28.08.2023)

[34] Третий номер альманаха «Охапкинские чтения» выходит в свет // НП «Русская культура». URL: http://russculture.ru/2020/11/25/третий-номер-альманаха-охапкинские-ч/ (дата обращения: 28.08.2023)

непосредственное отношение к поэтике, философии и духовным поискам этого ленинградского поэта в течение всего периода его активности. Кроме Орлицкого, со своими материалами в альманахе также выступили Сергей Стратановский, Пётр Казарновский, Игорь Гулин, Андрей Арьев, а также уже упомянутые выше Жозефина фон Цитцевитц, Александр Марков и Анастасия Корсунская[35].

Энциклопедическая систематизация опыта андеграундной деятельности в «петербургском» изводе и личных наблюдений (каталогизация понятий и самонаименований подпольной культуры, создание биографических справок о заметных деятелях местного андеграунда) ещё в 2002 году была проведена С. Савицким в работе «Андеграунд: история и мифы ленинградской неофициальной литературы»[3637].

Объект исследования: категория поэтического языка.

Предмет исследования. Поэтический язык в конкретном воплощении поэтов ленинградского андеграунда, а также московских концептуалистов и группы «Московское время».

Цель исследования: осмысление понятия «поэтический язык» как категории.

Задачи исследования:

– предложить методику интерпретации «неузуально закодированного текста»;

– определить понятия поэтического идиолекта, поэтического языка и выработать методы их описания;

– провести анализ поэтического языка, текстов и художественного мира деятелей ленинградского и московского андеграунда: выявить

---

[35] Там же.

[36] *Савицкий С.* Андеграунд: история и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

[37] *Голынко-Вольфсон Д.* С тоскою по мировой культуре в глазах // Независимая газета. URL: https://web.archive.org/web/20170827064337/https://www.ng.ru/ng_exlibris/2002-09-19/4_forever.html (дата обращения: 20.07.2023)

реализацию и многообразные вариации применения тех или иных средств языка;

– показать, как отдельные языковые приёмы складываются в устойчивые идиолекты.

Новизна исследования состоит в попытке предложить осмысление механики эстетических разрывов, конституирующих новые явления в поэзии не только по их эстетике, но и по их природе. Впервые выводится и затем подробно рассматривается понятие «минус-языка» Ю. Лотмана применительно к художественным практикам андеграунда, анализируются и сравниваются поэтические идиолекты ленинградских и московских авторов, выявляются их специфические языковые приёмы, определяющие их индивидуальные и групповые поэтики. Такая работа с их текстами позволяет и читателям, и специалистам лучше понять их художественный мир. Также в диссертации будет впервые представлено сопоставление относящихся к разным хронологическим периодам подходов к поэтическому языку.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что в ней будут впервые сопоставлены и исследованы ранее разрозненные научные материалы, посвящённые категории поэтического языка, а также впервые будет сделана попытка описания теоретической модели (инварианта) категории поэтического языка и последующего вычленения его особенностей на конкретном и обширном материале.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что выводы и материалы исследования могут быть использованы в практике преподавания: при чтении вузовских курсов лексики и синтаксиса русского языка, при проведении спецкурсов и спецсеминаров по стилистике художественной речи, в учебных пособиях по теории литературы, стиховедению, по истории литературы советского периода, при проведении занятий по лингвистическому анализу художественного текста на гуманитарных факультетах вузов. Некоторые материалы работы могут быть также использованы в лексикографической практике.

Теоретико-методологическая база исследования сформирована с опорой на теоретические труды по лингвистике и поэтике (Ю. Тынянов, Г. Г. Шпет, М. М. Бахтин, Г. О. Винокур, М. В. Панов, В. П. Григорьев, А. Н. Веселовский, Я. Мукаржовский, Я. Славиньский, В. В. Виноградов, А. А. Потебня, Б. Арватов, М. И. Шапир и др.), а также по теории литературы (С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа). При работе над диссертацией были задействованы различные методы, среди которых отдельного упоминания заслуживают описание, наблюдение, компонентный анализ, сопоставление языковых фактов, обобщение и систематизация уже известных данных, традиционный историко-литературный метод анализа, сравнительно-сопоставительный, системно-целостный.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Ввиду неоднородности «кадрового состава» деятелей андеграунда (идейные продолжатели традиций русского модернизма соседствовали с религиозными философствующими мыслителями, откровенными диссидентами и поэтическими новаторами, а то и вовсе могли совмещать в себе все вышеозначенные черты) не существует единого для всей неподцензурной поэзии комплекса архетипических мотивов, или же, иначе говоря, некой единой структуры палимпсестного типа. Можно выделить только отдельные темы, которые могут интересовать одних авторов и совершенно не встречаться у других, и «именные» идиолекты тех или иных поэтов.

2. Поэтический язык деятелей андеграунда – это своеобразный минус-язык, или минус-приём относительно языка произведений, относящихся к эстетически завершённым; он пользуется средствами уже существующих языков, охотно принимает намеренные ошибки, вставки на иностранных языках; в текстах, которые, казалось бы, были написаны в соответствии с нормами силлабо-тоники, авторы достаточно активно экспериментируют с применением тех или иных средств языка, упражняются в формо- и словотворчестве.

3. Многие произведения деятелей и ленинградского, и московского андеграунда не отвечают «нормативам» классической теории литературы, в частности, теории большого времени и традиции в понимании Томаса Элиота, ввиду специфики поставленных перед ними задач: провокация, заумь, оппозиционность существующему режиму.

4. Художественные произведения ленинградских «подпольщиков» и московских концептуалистов строятся с опорой на приоритет автокоммуникации, поддерживаемый цитатными «складками» (по Ж. Делезу), а также на рефлективную коммуникативность, противостоящую имеющимся в социуме представлениям об эстетике.

5. В текстах авторов группы «Московское время» и неотрадиционалистов почти вся задействованная лексика, за очень редкими исключениями, находится или в границах общепринято-разговорной речи, или же в границах нормативного литературного языка. Авторы не вносят в стихотворения никаких новых словоформ или хотя бы их искажений разной степени радикальности, в основе текстов лежит гармония форм, красок, звуков, слов.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность результатов, полученных в ходе работы над диссертацией, обусловлена привлечением репрезентативного для раскрытия выбранной темы корпуса источников по теории и истории литературы, текстов стихотворений деятелей ленинградского и московского подполья в течения всего периода их активности, а также привлечением комплекса научных методов, отвечающих поставленной цели исследования. Диссертация и отдельные её элементы обсуждались на заседаниях кафедры теоретической и исторической поэтики РГГУ, а также на двух семинарах «Проблемы с поэтикой», который существует на базе той же кафедры. В январе 2024 и 2025 гг. отдельные результаты исследования были представлены в ходе международных конференций «Поэтика текста» (г. Тверь), в октябре 2024 г. – в ходе круглого стола на базе РГГУ «Визуальное во всём», с последующим

участием в одноимённом сборнике. Также результаты исследования были представлены в рамках двухдневной Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Филология в XXI веке», (г. Пермь, 23–24 мая 2025 г. на базе филологического факультета ПГНИУ).

Структура работы. Настоящая работа состоит из введения, четырёх глав, заключения и списка использованной литературы, состоящего из 138 позиций. Расположение по главам обусловлено задачами диссертации. Первая глава носит теоретический характер и представляет собой рассмотрение разных точек зрения на проблему поэтического языка (автор будет ссылаться на опыт разных советских и российских литературоведов и лингвистов, в определенной степени обобщая результаты их исследований). Вторая глава («Поэтический язык как минус-язык») будет посвящена формированию понятийного аппарата настоящей работы, а именно осмыслению понятий язык, идиолект, идиостиль; категория поэтического языка будет рассмотрена как «минус-приём». В третьей и четвёртой главах идиолект неподцензурных авторов будет рассматриваться на примерах стихотворных произведений московских и ленинградских авторов.

В заключении подводятся итоги работы.

Глава 1. Категория поэтического языка

В связи с существованием в российских гуманитарных науках разногласий относительно того, чем является и чем не является поэтический язык, в настоящей главе мы проведём комплексное рассмотрение основных трактовок категории поэтического языка в советской, российской и зарубежных филологических науках за период XX и XXI веков. Изучение всех существующих на данный момент в гуманитарном знании точек зрения на поэтический язык показало, что всех их можно разделить на несколько (в нашем случае – на 5) групп, на основании той или иной особенности, которая была определена авторами концепции как приоритетная, а также смежности и (или) повторяемости высказанных или обоснованных идей относительно этой категории. Похожее деление высказываний о категории ПЯ на группы (но с меньшим количеством позиций и с иными критериями включения) предлагают в своих публикациях последнего времени исследователь Сыци Ван (статья «Язык поэзии и поэтический дискурс. К вопросу о взаимоотношении понятий», Учёные записки Казанского университета, 2021 год)[38], а также А. Степанов в своей словарной статье «Язык поэтический» из словаря «Поэтика» (2008)[39].

Первая группа мнений включает в себя суждения учёных, согласно которым, к поэтическому языку относится словесный материал, который употребляется как своеобразное «сырьё» для создания высококлассных произведений поэтического искусства, в соответствии с канонами эстетической природы литературы. К ней относятся, в частности, такие исследователи, как М.М. Бахтин, Ю. М. Лотман, В. В. Виноградов, Я. Мукаржовский, Я. Славиньский.

М. М. Бахтин в работе «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (которая является составной частью

---

[38] *Сыци Ван.* Язык поэзии и поэтический дискурс (к вопросу о взаимоотношении понятий) // Учёные записки Казанского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2021. Т. 163, кн. 4-5. С. 119-128.

[39] *Степанов А.* Указ. соч.

сборника «Вопросы литературы и эстетики») отмечал, что язык в рамках создания поэтических произведений является исключительно техническим моментом, точно так же, как и в случаях с познанием или объективацией в рамках государства и права того или иного этического поступка. Но при этом поэзия в своём исключительном случае всегда технически использует лингвистический язык особым образом. Язык интересует поэзию в полном объёме, он «нужен ей весь, всесторонне и во всех своих моментах», поскольку поэзия никогда «не остаётся равнодушной ни к одному (даже, казалось бы, самому незначительному) нюансу лингвистического слова». Подобный интерес к языковым накоплениям со стороны этой сферы литературы и культуры является случаем единственным и потому – уникальным, поскольку далее Бахтин констатирует тот факт, что ни одной другой культурной области, кроме поэзии, язык в таких масштабах не нужен. По его словам, для активизации процесса познания совсем не надо заострять особое внимание на «сложное своеобразие звуковой стороны слова в её количественной и качественной стороне», а также на вариативности интонаций, возможных движениях артикуляционных органов и пр. Исследователь не отрицает тот факт, что все остальные отличные от поэзии сферы искусства не могут вовсе обходиться без запасников лингвистического языка, но взаимодействуют с ним они и берут из него они значительно меньше, чем в случае с созданием высококлассных поэтических произведений. Все возможности языка лингвистического, по Бахтину, полностью раскрываются в рамках поэтической деятельности, и это во многом вызвано её максимально высокими требованиями. Именно здесь «все стороны его напряжены до крайности, доходят до своих последних пределов». По определению Бахтина, поэзия «выжимает из языка все соки», и это даёт свои результаты – лингвистическому языку в итоге удаётся превзойти себя самого, а поэзии – преодолеть язык как лингвистическую определённость. Тем самым, реализуется на практике следующее положение, гласящее, что «художественное творчество, определяемое по отношению к

материалу, есть его преодоление». Язык в своей лингвистической определённости (который по теории Бахтина ещё не «преодолел себя самого») частью эстетического объекта словесного искусства не является, так же, как и любая другая внеэстетическая природа того или иного материала, иначе именуемая техническим моментом или технической стороной (например, физико-математическое пространство, геометрические фигуры, тела, линии, их проекции, звуки акустики). С технической стороной всегда работают только те или иные специалисты (художники-графики, чертёжники, мастера по звуку и пр.), но никак не первичное эстетическое созерцание[40]. Громадная работа художника над словом – это серьёзная работа по преодолению элементами языка своей лингвистической определённости, так как «эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового, но это преодоление… носит чисто имманентный характер: художник освобождается от языка в его лингвистической определённости не через отрицание, а путём имманентного усовершенствования»[41]. В ходе этой деятельности художник как бы «побеждает» язык его же «языковым» оружием, заставляя его посредством такого «усовершенствования» превзойти свой прежний уровень. Обойти стороной этот процесс в рамках поэтического творческого процесса нельзя: по мнению Бахтина, озвученному в работе «Поэтический язык как предмет поэтики», все свои поэтические свойства язык приобретает только в рамках конкретных поэтических конструкций, и они (свойства) принадлежат не языку в его «лингвистическом» состоянии, а конструкции, вне зависимости от её структуры[42].

Говоря непосредственно о поэтическом языке, Бахтин заявляет, что его формирование (как языка особого и не релевантного своему

---

[40] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М. Художественная литература. 1975. С. 45-50.
[41] Там же.
[42] *Медведев П.Н. (Бахтин М.М.).* Поэтический язык как предмет поэтики // Формальный метод в литературоведении. 1993. С. 84-116.

лингвистическому состоянию, в соответствии со всеми обозначенными выше правилами и процедурами) возможно только на почве поэзии. Поэтов всегда выделяло неприятие литературного языка и желание создать свой, особенный язык, взамен использования реальных социальных диалектов, которые, к тому же, ещё и являются социально локализованными и ограниченными. Среди примеров реализации данной концепции исследователь упоминает истории символистов (Бальмонта, В. Иванова), а также футуристов, которые мечтали о создании своего «языка поэзии» или практиковались в создании его словоформ (Хлебников)[43]. «Поэт опирается на вдохновение и особый поэтический язык. У прозаика нет такого поэтического языка», – говорил Бахтин в своих записках 1970-1971 годов (входящих в «Эстетику словесного творчества»)[44].

Похожую точку зрения высказывал Ю. М. Лотман в работе «Язык как материал литературы» (входит в книгу «О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста», СПб., 1996 год)[45]. Лотман так же, как и Бахтин, определяет язык как материал, «сырьё» для создания высококлассных литературно-художественных текстов. Иными словами, применительно к литературе язык для творца выступает аналогичной материальной субстанцией, как краски для художника, камень для скульптора или звук для музыкантов. Но несмотря на такую приведённую аналогию с исходными материалами в руках представителей разных отраслей культуры, язык, в отличие от камня, цветовой палитры или звуков, является особым материалом, отличающимся от всего ранее перечисленного прежде всего тем, что он уже был подвержен высокой социальной активности до прикосновения творца (в то время как камни, краски и звуки до такого же действия со стороны художников, скульпторов или музыкантов являлись

---

[43] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М. Художественная литература. 1975. С. 100-101.

[44] *Бахтин М.М.* Из записей 1970-1971 годов // Эстетика словесного творчества. М. Искусство, 1986. С. 376.

[45] *Лотман Ю.М.* Язык как материал литературы // О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. СПб. 1996. С. 20-21.

социально индиффирентными и не вызывали никакого серьёзного интереса со стороны социума).

Говоря об особенностях литературного творчества и принципиальных его отличиях от подобных процессов в других областях культуры, Лотман заявляет, что литература выделяется среди всего прочего в культуре именно благодаря тому, что пользуется уже готовой и давно сформированной семиотической системой, а именно – естественным человеческим языком. По аналогии с Бахтиным, по прочтении анализа Лотмана также имеется смысл говорить о процедуре «самопреодоления» языка и его финальном превосходстве над самим собой: в поэтической деятельности возможности языка первичного (лингвистического) используются только для создания текстов, принадлежащих некой «новой», или «вторичной» знаковой системе. Снова вводятся оппозиции лингвистического или естественного языка (сырья; изначального статуса языка до начала создания эстетического объекта) и языка художественных произведений (финального продукта эстетической деятельности; структура вторичного типа): «Художественная литература говорит на особом языке, который надстраивается над естественным языком как вторичная знаковая система… Чтобы некоторую совокупность фраз естественного языка признать художественным текстом, следует убедиться, что они образуют некую структуру вторичного типа»[46]. Продолжая мысль, высказанную Лотманом в «Структуре художественного текста», авторы учебника «Теория литературы» (С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа) именуют получаемые из т.н. «сырья» вторичные знаки мотивами, систему (набор) которых и представляет собой законченный художественный текст. В рамках такого текста художественной значимостью обладают не сами слова и (или) синтаксические конструкции, а скорее их коммуникативные функции (кто и что сказал, кто/как говорит, в какой ситуации это произошло…). Язык в своей лингвистической определённости (первичном состоянии) так же, как у Бахтина, заявлявшего о литературе как

[46] *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М. 1970. С. 30.

искусстве «непрямого говорения»[47], не является частью эстетического объекта словесного искусства, ввиду своей «неэстетической» природы: ни одно слово художественного текста нельзя соотносить непосредственно с личностью писателя. В литературных текстах всегда высказываются только представители системы персонажей и (или) эквивалентные автору фигуры рассказчиков, хроникёров, лирических субъектов. Автор обращается к читателю не на языке слов (в первичном его состоянии), а на сформированном в ходе творческого процесса вторичном художественном языке. «Реальному», присутствующему здесь и сейчас автору принадлежит только целое текста, собранное в таковое из ранее разрозненных фрагментов речей вымышленных субъектов, входящих в систему персонажей, а от себя он высказывается только в текстах, не являющихся художественными (публицистика, дневники, письма, прямая устная речь, выступления в СМИ…). В случае, если писатель начнёт говорить в своём тексте «от себя», художественная ткань текста будет искромсана[48].

Кроме оппозиции двух состояний языка «до и после» творческого процесса, Лотман в своём определении языка поэтического обращает особое внимание на фонемы, чего не было у Бахтина. Так, он утверждает, что повторяемость фонем (минимальных смыслоразличительных единиц языка) в стихотворных текстах подчиняется совсем не тем законам, по которым строится нехудожественная речь. Исследователь обозначает речевое употребление как неупорядоченное, и противопоставляет ему поэтический язык как «упорядоченный особым образом, в том числе и на уровне фонем»[49].

---

[47] *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М. Искусство, 1986. С. 289.

[48] *Бройтман С.Н., Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И.* Теория литературы. Т. 1. М. Academia, 2004. С. 19-21.

[49] *Лотман Ю.М.* Повторы на фонемном уровне // О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. СПб. 1996. С. 71.

В. В. Виноградов в 1927 году (в работе «К построению теории поэтического языка»)[50] предлагает своё определение поэтического языка, в котором, как и у Бахтина и Лотмана, находится место и для упоминания трансформации элементов «до-художественного» лингвистического языка: «Речь художественных произведений складывается из разных типов монолога и диалога, из смешения многообразных форм устной и письменной речи»[51]. В этом определении исследователь снова, как и Лотман, обращает внимание на то, что творцы художественных произведений, в отличие от художников и музыкантов, уже с самого начала работают с наиболее сформированной и готовой семиотической системой, с разными формами как устной, так и письменной речи, в то время, как у художников и музыкантов есть только социально-индифферентные объекты. Эти вбираемые формы из исходной семиотической системы в трактовке Виноградова также переходят в «речь поэтическую» не в своём изначальном варианте, не как «естественная данность», а через прохождение стадии определённой деформации в плане тех или иных композиционных устремлений (по аналогии с определением Бахтина о «самопреодолении» языка посредством «выжимания всех соков» силами поэзии). По итогам вышеописанного процесса в текстах по Виноградову могут пересекаться принципы устного и письменного речеведения, монологические и диалогические конструкции, приёмы из лирических и беллетристических произведений. Разнообразие этих взаимодействий, в свою очередь, ведёт к богатству и большей вариативности типов языковой композиции. Введение типов устного речеведения, по приводимым в работе словам исследователя, служит целям оформления литературных образов и организуют словесную ткань произведения как целостного, индивидуального и неповторимого единства (по аналогии с Лотманом, также считавшим, что художественным текстом можно именовать

[50] *Виноградов В. В.* К построению теории поэтического языка // Временник отдела словесных искусств III. С. 5—24.
[51] *Виноградов В. В.* Указ. соч.

только ту совокупность фраз естественного языка, которая в итоге представляет собой некую «структуру вторичного типа»). Кроме того, эти вводимые типы служат ключами для перевода произведения в плоскость т.н. «артистического» искусства – чтения, декламации, сценической игры, не раскрываясь в тексте произведения полностью.

Ролан Барт в книге «Мифологии» (1957) именует поэтический язык образцом такого языка, который «изо всех сил сопротивляется мифологизации» и подвергается радикальным преобразованиям в рамках поэтического творчества. По Барту, поэзия «нарушает спокойствие языка, то есть делает концепт как можно более абстрактным, а знак – как можно более произвольным, и ослабляет до пределов возможного связь означающего с означаемым». Современная поэзия по Барту всегда выступает в роли «убийцы» изначального языка, представляет собой «пространственный, конкретно-чувственный аналог молчания; поэзия противоположна мифу; миф – это семиологическая система, претендующая на то, чтобы превратиться в систему фактов; поэзия – это семиологическая система, стремящаяся редуцироваться до системы сущностей»[52].

Я. Славиньский в статье «К теории поэтического языка» (1961) отметил то обстоятельство, что поэтический язык является своеобразной оппозицией языку информативному, ввиду того, что он, в отличие от второго, преимущественно не подчиняется грамматическим и синтаксическим правилам практической речи, а также отрицает традиции и «снимает» со слов «шапки-невидимки», тем самым, преображая и умножая их лексические значения, вырывая их из традиционного узуса и, как следствие – возвращая им утраченные (или же не замечаемые прежде) конкретность и выразительность. «*В поэтическом тексте как бы полностью исчезали функции, выполняемые словом в процессе общения, в сфере познания,*

[52] *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М. Прогресс. 1989. С. 100-101.

идеологии, дидактики и т. д.»[53]. Как утверждает автор в конце этих рассуждений, так рассуждали сторонники идей формализма. По его же мнению, «поэтическая речь по природе своей многофункциональна, как, впрочем, и любой другой речевой акт (товарищеский разговор, рекламный плакат, эссе, философский трактат, телефонная книга)». И во всех перечисленных примерах участники коммуникации имеют дело с одним и тем же набором основных функций языка. «Разница между различными типами речи связана исключительно с их иерархией. Характер высказывания определяется доминирующей функцией, которая подчиняет себе остальные функции и задает их положение в иерархии. Функции, свойственные «непоэтическому языку», в поэзии выступают в роли фона – активного фона, добавим мы, – для «поэтической функции».[54] Эта функция, в зависимости от текстов, в которых она употребляется, обязательно занимает высокое положение, где или помогает, или же активно сопротивляется доминанте. В таком виде «поэтичность» присуща любому тексту, а поэзия – это вид речи с доминированием и интенсивностью поэтической функции.

Я. Мукаржовский, говоря о поэтическом языке в статье «Литературный язык и поэтический язык» (1967) и отвечая на задававшийся другими исследователями вопрос «Связан ли поэт нормой литературного языка и каким образом находит эта норма своё применение в поэзии?», не ставит знак равенства между вынесенными в заглавие своей статьи понятиями, поскольку на это действие нет никаких оснований. Как о разновидности литературного языка о языке поэтическом невозможно говорить уже хотя бы потому, что он имеет в своём арсенале все структурные образования и элементы со стороны лексики или синтаксиса. Лексический материал в таком случае также часто может быть заимствован из языка, отличного по структуре своей от литературного. В качестве одного из конкретных

---

[53] *Славиньский Я.* К теории поэтического языка // Структурализм: за и против. С. 258—259.
[54] Там же.

примеров автор приводит поэмы Вийона или Риктуса, которые были написаны на французском жаргоне. В поэтическом языке могут соседствовать или же переплетаться друг с другом народная речь (диалекты), сленг и литературный язык, как это было у Гашека или Неруды. У поэтического языка есть свои словарь, фразеология, особые грамматические формы (среди перечисленных примеров присутствуют zor, oř, pláti; форма 3-го лица существительного muž, всё из чешского языка).

Иными словами, поэтический язык не есть разновидность литературного, но тесная связь между ними при этом не отрицается. Она основывается на том, что литературный язык является «фоном», и здесь автор фактически солидарен с точкой зрения, озвученной выше Я. Славиньским. На этом фоне отображается своеобразная проекция намеренных деформаций языковых частей литературного произведения, нарушений языковой нормы. При рассмотрении текста с такой деформацией, где литературный язык сливается с народной или жаргонной речью, Мукаржовский признаёт: не литературный язык тут воспринимается как деформация диалекта, а напротив – диалект воспринимается как деформация литературного языка, даже при очевидном перевесе диалектов. Нарушение литературной нормы, особенно систематическое, даёт возможность использовать язык для целей поэзии. Если бы никакие нарушения нормы не допускались – без этого бы поэзия попросту не могла бы существовать. «Чем устойчивей в определенном языке литературная норма, тем разнообразнее возможности ее нарушения и тем больше в таком языке возможностей для поэтического творчества. И, наоборот, чем слабее ощущается норма языка, тем меньше возможностей для ее нарушения и тем меньше оказывается возможностей для поэтического творчества», – делает вывод Мукаржовский[55]. В завершение вышеупомянутой мысли автор приводит в пример период зарождения новочешской поэзии. В указанный период

[55] *Мукаржовский Я.* Литературный язык и поэтический язык // Кондрашов Н. А. Пражский лингвистический кружок. Сборник статей. С. 404—406.

литературная норма ощущалась слабо, и, пользуясь этим, «поэтические неологизмы, имеющие целью нарушение литературной нормы, мало отличались от неологизмов, которые были предназначены для того, чтобы стать общепринятыми словами, составной частью литературной нормы, и, таким образом, те и другие неологизмы часто смешивались»[56].

По итогам изучения высказываний исследователей из первой условно выделяемой группы можно выделить главные высказанные ими мысли и сделать надлежащие выводы следующим образом:

1) Язык в своём изначальном, лингвистическом виде при формировании эстетического объекта, соответствующего всем канонам, всегда подвергается радикальным трансформациям, «выхолащиванию» и «самопреодолению», в ходе которых формируется язык поэтического произведения.
2) Вытекает из первого – такие серьёзные трансформации происходят, если судить по приведённым выше словам исследователей, только при создании поэтических текстов, прозаики такими особенностями не наделены (или же особенности работы над прозаическими текстами не принимались во внимание авторами наблюдений).
3) Поэты (особенно деятели Серебряного века) нередко хотели специально создать необычный или даже особенный язык, чтобы не использовать в своих текстах реально существующие социальные диалекты, ввиду их ограниченности.
4) Литература является уникальным видом искусства в сравнении со всеми остальными его видами (как то музыка, скульптура и живопись) благодаря тому, что она пользуется готовой семиотической системой – всем набором слов из того или иного регионального языка, в то время, как у художников и скульпторов есть только краски и камни.

[56] *Мукаржовский Я*. Указ. соч.

5) Язык нужен поэзии «весь, всесторонне и во всех своих моментах» (слова М. Бахтина), даже в случаях, казалось бы, малозначительных или незначимых нюансов.

Эти идеи по-своему развивал ученик М. Бахтина В. Н. Волошинов в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» (1926)[57]. Выступая с марксистских позиций, он отмечал, что социологический метод в литературе в 1920-е годы применялся исключительно при разработке вопросов, имеющих отношение к истории литературы, и при этом полностью игнорировал интересы теоретической поэтики, то есть круга вопросов, который непосредственно касается художественной формы и её различных моментов. Теоретическая поэтика фактически была «предоставлена в ведение эстетического, психологического и иных методов, ничего общего с социологией не имеющих», отгорожена от каких бы то ни было социологических подходов, что попутно полностью противоречило самим основам марксистского метода – монизму и историчностью, и только усиливало масштабы разрыва между формой и содержанием, теорией и историей. Искусство в каждой работе по теоретической поэтике выглядело таким же несоциологическим по природе, как физическая или химическая структуры тела.

Для правильного и продуктивного применения в теории литературы социологического анализа по Волошинову нужно было отказаться от господства двух точек зрения: фетишизации художественного произведения-вещи (когда поле зрения исследователя ограничивается только самим художественным произведением, текст анализируется так, как если бы им исчерпывалось всё в искусстве, а творец и созерцатели остаются за бортом) и повышенного интереса к психике творца и созерцателя (их переживания таким же образом исчерпывали искусство). Волошинову казалось неправильным, что «для одной точки зрения предметом исследования

[57] *Волошинов В.* Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики. Звезда. 1926. № 6. С. 244-267.

является только структура вещи-произведения, для другой – только индивидуальная психика творца или созерцателя», поскольку первая точка зрения выдвигает на передний план эстетического исследования материал, форма понимается очень узко, как форма материала, организующая его к некую законченную вещь, которую уже невозможно скорректировать, и является первым и единственным предметом исследования. Квинтэссенцией этих слов автор считает формальный метод. Поэтическое произведение является для него только «словесным материалом, определённым образом организованным формой», а слово в нём рассматривается не как социологическое явление, а только с лингвистической точки зрения. По итогам подобного «препарирования» слово как явление культурного общения «переставало быть самодовлеющей вещью и уже не могло быть понято независимо от породившей его социальной ситуации». Волошинов считает, что *«оставаясь в пределах вещной стороны искусства, невозможно указать даже границу материала и те стороны его, которые имеют художественное значение. Материал сам по себе непосредственно сливается с окружающей его нехудожественной средой и имеет бесконечное количество сторон и определений математических, физических, химических и, наконец, лингвистических…»* (курсив мой – М. П.)[58]. Такой же малопродуктивной он считает и стремление своих виртуальных оппонентов к поиску эстетического в индивидуальной психике «творца или созерцателя»: это выглядит так же нелепо, как, например, проведение анализа индивидуальной психики одного какого-то условно выбранного по неким критериям пролетария для определения объективных производственных положений, от которых бы зависело его положение в обществе. Обе точки зрения грешат тем, что пытаются найти в части всё целое, а структуру части, абстрактно оторванную от того же целого, пытаются подать как нечто целостное. Важно принять к сведению и то, что художественное в своей совокупности находится не в этой абстрактно оторванной от целого части, не

[58] *Волошинов В.* Указ. соч.

в психике творцов и созерцателей, а является особой формой интерсубъективного взаимоотношения творца и созерцателей, вырастает из одного и того же базиса, что и другие, но при этом сохраняет своеобразие. Систематизируя эти наблюдения, можно с полной уверенностью сказать, что это особый тип общения с присущей только ему уникальной формой. Понять эту форму социального общения, которое реализуется в материале собственно художественного произведения – главная задача социологической поэтики. Всякий текст, который берётся в отрыве от этого общения, следует считать не более чем лингвистическим событием или физической вещью, которая обретёт свою художественность только в момент взаимодействия творца и созерцателей. Игнорирующие социальную форму искусства методы, специализирующиеся только лишь на поисках природы и особенностей непосредственно в организации произведения, «принуждены проецировать социальное взаимоотношение творца и созерцателя в различные стороны материала и приемов его оформления…», как и психологическая эстетика «проецирует те же отношения в индивидуальную психику воспринимающего». Эстетическое общение следует считать своеобразным и несводимым к типам общения идеологического – политического, правового, морального: если политическое общение способствует формированию соответствующих учреждений и правовых форм, то эстетическое общение формирует только само художественное произведение. Если же оно пытается создавать некое подобие политической организации (партии, движения, ячейки) или приобретает ярко выраженную идеологическую окраску, то оно перестаёт быть эстетическим и автоматически подпадает под критерии политического или какого-либо другого. Эстетическое же общение всегда завершается созданием художественного произведения и его постоянными воссозданиями в сотворческом созерцании, не требует иных объективаций. Но нельзя считать, что эта форма находится в изоляции от потока социальной жизни и не вступает в сношения с другими формами общения.

В соответствии с этим, форма поэтического высказывания – это форма эстетического общения, основанного на словесном «исходном» материале, каждая составная часть которого возникает из внесловесной жизненной ситуации и сохраняет при этом тесные связи с ней. Само слово, взятое изолированно, не может быть ни истинным, ни ложным, ни смелым, ни робким. Всякое действительно произнесённое, а не существующее в лексиконе слово следует считать продуктом социального взаимодействия трёх сил – говорящего (автора), созерцателей и того, о ком говорят (героя). Слово следует считать социальным событием, оно не может быть психологически выведено из изолированно взятого субъективного сознания говорящего, а конкретное высказывание (к которому не относится никакая лингвистическая абстракция) рождается, живёт и умирает в ходе взаимодействия всех участников высказывание. Значение и форма любого высказывания определяется формой и характером взаимодействия. Вырывая высказывание из этой среды, мы опять возвращаемся к лингвистической абстрактной конструкции. Здесь к слову в литературе предъявляются иные, более жёсткие требования, чем в других сферах человеческого общения: многое из того, что в них осталось бы за бортом высказывания, должно теперь находить словесного представителя – в художественном произведении не должно быть ничего «недосказанного».

Но нельзя считать, что три участника общения в момент объединения ничего друг о друге не знают и не имеют опорного «сырья»: каждое художественное произведение всегда тесно вплетено в контекст жизни; в противном случае, если бы все три участника «со-общения» сошлись впервые как некие «абстрактные люди» без общего кругозора и произвольно брали бы некоторые слова из лексикона, то едва ли получилось бы не то что поэтическое, но и прозаическое произведение. Поэт всегда выбирает слова не из словаря, а из жизненного контекста, где они уже были «пропитаны» оценками и занимают стабильное место, работает «с сочувствием или несочувствием, с согласием или несогласием слушателя». Оценки всегда

активны и к герою, то есть предмету высказывания. Выбор метафор есть активный оценивающий акт, ориентированный и на слушателя, и на героя – основных участников со-общения, «которое ни на один миг не перестает быть событием живого общения между ними». Ритм и другие формальные элементы «также выражают некоторое активное отношение к изображаемому: форма воспевает, оплакивает или высмеивает его».

Волошинов считает, что внутреннюю речь в целом следует считать знаковым материалом мира психического. Иначе говоря, все слова следует относить к внутренним знакам – до становления «внешним высказыванием» оно рождается в сознании говорящего, являясь знаковым материалом внутреннего мира. «Слово может служить знаком, так сказать, внутреннего употребления; оно может осуществляться как знак, не будучи до конца выраженным вовне». Но эту проблематику, как утверждает автор работы «Язык в языке: художественный дискурс и основания лингвоэстетики» (2023) Владимир Фещенко[59], Волошинов в полной мере так и не сумел должным образом развить. Среди причин главной следует считать обозначенный в том числе и в настоящей главе марксистско-социологический крен его концепции языка, во многом, если не во всём спровоцированной исторической эпохой, в которую была написана его статья «Слово в жизни и слово в поэзии». Примерно в те же годы в рамках полемики с формалистскими и нормативистскими теориями художественных стилей подобный подход пытался реализовать и М. М. Бахтин[60]: в неопубликованных работах 1940-х-1950-х годов у него возникают такие термины, как «отношение говорящего к языку», «образ языка», «модус жизни языка», «язык самосознающийся», суждение, что «художественное сознание направлено на образ говорящего в его индивидуальной конкретности»[61]. Но эту проблематику Бахтин

[59] *Фещенко В.* Язык в языке: Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. С. 149.
[60] *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
[61] *Бахтин М.М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

настойчиво выводил за пределы лингвистики в металингвистическую плоскость.

Ко второй условно выделяемой группе относятся суждения, в которых понятие поэтического языка обсуждалось в контексте учения о внутренней форме слова, начало которому ещё в начале XIX века положил В. Гумбольдт. По его словам, эта «внутренняя форма слова» включает в себя две составляющие: креативность и тотальность. В разное время такого мнения придерживались А.А. Потебня и Г. О. Винокур, критиком позиции и радикальным реформатором мысли в данном направлении выступил В. П. Григорьев.

Истоки лингвистической концепции Потебни берут своё начало в теоретической работе В. фон Гумбольдта «О языке кави на острове Ява»[62], оригинал которой увидел свет в 1836-1840 годах (посмертно), а в русском переводе – только в 1859-м. Потебня (автор работ «Мысль и язык», «Из лекций по теории словесности», 1862, 1892) очень высоко ценил труды Гумбольдта, считал его «гениальным провозвестником новой теории языка, хоть и не вполне освободившимся из оков теории старой», а также принял основные положения теории своего зарубежного предшественника. Среди них: язык есть деятельность, а не продукт деятельности, в связи с чем деятельность мышления и язык тесно связаны между собой и образуют «неразрывное единство»; язык – посредствующее звено между человеком и миром, подобно тому как отдельное слово может вставать межу человеком и миром («каждый народ обведён кругом своего языка, и выйти из этого круга можно только посредством перехода в другой язык»); язык – единство, пересечение и сопряжение оппозиций «субъективное vs. объективное», «индивидуальное vs. социальное»; всякое понимание есть, вместе, непонимание.

В соответствии со всеми этими заявлениями, у Потебни и Гумбольдта, язык – это не «склад» морфем, фонем, слов и словосочетаний, из запасников

[62] *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М. 1976. С. 414-421.

которого человек всегда «берёт» нужные материалы для оперативного выражения имеющейся у него готовой мысли (связи мысли с языком, который, в свою очередь, используется как система средств выражения) (в отличие от авторов из нашей условной первой группы). Работа языка, прежде всего, заключается в созидании мысли, а не в средстве её выражения, в соответствии с тезисом Гумбольдта о языке как об органе, который отвечает за образование мыслей. Кроме средства общения и выражения мыслей, язык в представлении Потебни – это ещё и орудие познания, в связи с чем ему автором приписывается ещё и познавательная функция. Но не следует считать, что в рамках данной концепции мышления за пределами языка не существует. Область мышления в видении Потебни значительно шире области языка, по словам самого исследователя, «мысль существует до слова и вне слова»[63]. Ощущение, восприятие и представление возникают и вполне могут функционировать без «словесного» оформления в соответствии со всеми правилами грамматики, в чувственной форме, и такие формы мышления существовали задолго до возникновения человеческих языков. Мысли, выражаемые через посредство музыкальных звуков или красок, Потебня характеризует как иные по сравнению со словесными, так как иначе их выразить никак нельзя: музыкальные мысли нельзя выразить с помощью слов, точно так же, как живописные – с помощью музыкальных звуков. Кроме того, эти мысли хронологически возникают значительно позже, чем словесные, да ещё и формируются на их же основе. В представлении Потебни мысль «до и после» облачения в словесный вид – это два разных её состояния: в частности, мысль в «дословесном» положении – это всего лишь её «эмбрион», «зародыш», который нельзя полностью понять ни носителю, ни посторонним людям, «если только она не вошла в светлое поле сознания». Мысль в слове (после облачения) – это другая, более развитая и совершенная мысль, причём слово не просто выступает в качестве «оформителя»

[63] *Потебня А.А.* Указ. соч.

высказываемых идей. Это именно средство создания мыслей «из новых восприятий и при участии прежде воспринятого».

Потебня акцентирует особое внимание на значимости для слова его внутренней формы. По аналогии с повлиявшим на него Гумбольдтом, он также считал, что слово состоит из двух содержаний, одно из которых является объективным (этимологическое значение слова, знак, символ), второе – субъективным «отношением содержания мысли к сознанию, которое показывает, как представляется человеку его собственная мысль»[64]. «В слове мы различаем: внешнюю форму, то есть членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, которым выражается содержание». Внешняя форма при таком раскладе определяется исследователем как неразрывная с внутренней, без неё перестаёт являться самой собою, но при этом всём имеет своё собственное содержание[65]. Формой поэтического произведения является не звук, первоначальная внешняя форма в трактовке Потебни, а слово, которое, в свою очередь, представляет собой «единство звука и значения»[66]. Поэтическому произведению, равно как и любое художественному, Потебня приписывает те же самые «стихийные» состояния, что и словам. Среди них: «содержание (идея), соответствующие чувственному образу или развитому из него понятию; внутренняя форма, образ, который указывает на данное содержание и соответствующий представлению, которое… имеет значение только как символ, намёк на содержание, соответствующий представлению; а также внешняя форма, через посредство которой активизируется художественный образ; разница между внешней формой слова (звуком) и аналогичной у поэтического произведения заключается в том, что в последнем, ввиду его более сложной душевной деятельности, внешняя форма подвергается

[64] *Потебня А.А.* Мысль и язык. Киев, 1993. С. 74.
[65] Там же. С. 124.
[66] Там же. С. 127.

большему проникновению мыслью, равно как и членораздельный звук, и форма слова»[67].

Поэтический язык в трактовке Потебни невозможно представить себе без воздействия внутренней формы на всех участников интерсубъективного процесса: реципиента, автора и др. «Сущность, сила произведения… в неисчерпаемом возможном его содержании. Это содержание, проецируемое нами, то есть влагаемое в само произведение, действительно условлено его внутреннею формою, но могло вовсе не входить в расчёты художника, который творит… Заслуга художника не в том минимуме содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание»[68].

По итогам своих наблюдений автор делает следующий вывод относительно теории поэтического языка. По его словам, «художественное произведение есть синтез трёх моментов – внешней формы, внутренней формы и содержания, результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания, то есть видя в нём те же признаки, что и в слове…, мы заключаем, что слово и есть искусство, именно поэзия»[69].

Систематизируя всё вышесказанное, Потебня (равно как и Гумбольдт, на которого он ранее опирался) воспринимают поэзию не как результат некоей человеческой деятельности, а как непрерывную творческую деятельность. Поэзия не иллюстрирует идеи, а сама их творит. Искусство не специализируется на выражении существовавших до него мыслей, а средство создания особой мысли. Поэтическая деятельность по Потебне является прямым продолжением деятельности языковой, которая работает по тем же правилам. Наличие в слове внутренней формы является определяющим фактором для того, какой язык перед нами – поэзии или прозы (наличие внутренней формы – признак поэтического языка, её отсутствие – признак

[67] Там же. С. 128.
[68] Там же. С. 130.
[69] Там же. С. 137.

прозаического языка, обеднённого и неполноценного). Поэзия – это «аналог слова, языка», как характеризует исследователя С.И. Сухих в «Теоретической поэтике А. А. Потебни»[70].

Г. О. Винокур в работе «Понятие поэтического языка» (1945-1959) также определял поэтический идиолект как «язык, употребляемый в поэтических произведениях», имея в виду не некие внутренние качества языка или функции в сравнении с его функцией средства повседневного общения, а только особую традицию языкового употребления. По его мнению, в этом смысле «поэтический язык представляет собой особый стиль речи в ряду других: официального, научного, дипломатического, военного и др.». Как во всех вышеозначенных языках существуют слова и обороты, которые допустимо или недопустимо употреблять в той или иной сфере жизни, так и в поэтическом языке тоже есть свой ряд слов и оборотов, нежелательных или недопустимых для использования. Историей поэтического языка служит история изменения состава языковых средств, принятых в употреблении в этой традиции[71]. Язык художественной литературы по Винокуру – поэтичен, и это – особое экспрессивное его качество, поскольку, как объясняет это учёный, «язык, употребляемый в поэтических произведениях, может представляться связанным с поэзией не одной только внешней традицией словоупотребления, но и внутренними своими качествами, как язык, действительно соответствующий изображаемому поэтическому миру, выражаемому поэтическому настроению»[72]. Особая «поэтическая функция языка» не совпадает с функцией языка как средства повседневной вербальной коммуникации, а представляется её своеобразным осложнением. Поэтический язык имеет свою историю, отражающую историю изменения общественных вкусов народа-носителя языка, его социальной психологии, а поэтичность или

---

[70] *Сухих С. И.* Теоретическая поэтика А.А. Потебни. Нижний Новгород: Издательство «КитИздат», 2001. С. 10.
[71] *Винокур Г.О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 388—393.
[72] Там же.

антипоэтичность языка как такового всегда сводилась к вопросу о том, о каких предметах считалось или не считалось возможным говорить в тот или иной хронологический период. «Если <...> вообразить такой язык, в котором в определённых синтаксических положениях непременно должны <...> находиться созвучные слова, то это был бы, несомненно, факт грамматики этого языка. В рифмованном художественном стихотворном произведении это приобретает значение факта поэтической грамматики», – заявлял он.

Понятие поэтического языка равносильно понятию языка образного, и художественное слово в нём образно далеко не только в том отношении, что оно непременно является метафоричным. Можно приводить большое количество неметафорических поэтических слов, выражений или даже произведений, но действительный смысл художественного слова никогда не ограничивается только его дословным, буквальным значением. Далее Винокур приводит в пример поступки пушкинских Татьяны Лариной и Евгения Онегина и заявляет, что все они одновременно являют в себе и то, что они означают с точки зрения буквальных обозначений, и то, что они представляют собой в более широком содержании, находящемся за бортом буквального значения. При отсутствии второго признака текст пушкинского романа в стихах стал скорее бы банальной хроникой, последовательным пересказом происшествий, а не поэзией. Здесь же, по мнению автора, заключается и основная особенность поэтического языка как особой языковой функции, то есть «более широкое» или «более далёкое» содержание здесь не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо неё формой другого, буквально понимаемого содержания. Как следствие, формой в данном случае служит содержание, и одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения.

Формирование поэтического слова в реальном эквивалентно тому, как поэзия вырастает из окружающей повседневной реальности. Буквальное значение слова раскрывает внутри себя новые, ранее неизвестные смыслы

так же, как в искусстве расширяется значение описываемого единичного эмпирического факта до степени обобщения. В качестве примера автор приводит случай с повестью А. Н. Толстого «Хлеб»: по мнению Винокура, это не столько текст о хлебе в традиционно воспринимаемом значении этого слова, сколько, скорее, повествование о крупном героическом событии периода гражданской войны. Но в то же время, это, безусловно, ещё и роман о хлебе, поскольку в его образе художник открывает то, что увидел сам в летописи гражданской войны. Та же тема, раскрытая в ином образе, была бы уже темой другого романа. Фактов поэтического языка, которые бы не были известны вне поэтического контекста, как явление языка вообще, не существует. Но в новом поэтическом качестве каждая языковая дата приобретает особые свойства, из которых здесь кратко указываются два следующих.

В поэтическом языке (в трактовке Винокура) принципиально отсутствуют формы и слова с пустым или же мёртвым, произвольно-условным значением. В обычном языке есть слова, значение которых можно пояснить посредством обращения к однокоренным словам. Например, *певец* – это тот, кто *поёт,* но что означает глагол «*петь»* – это можно только истолковать, а собственно языковым путем объяснить невозможно, так как это слово с непроизводной первичной основой. Но в поэзии этот, как и любой другой глагол, никогда не находится в позиции изолированного, а всегда входит в соответствующий смысловой ряд в зависимость от того образа, что служит для него основанием. Упомянутый глагол «петь» может находиться в связке со словами, выражающими радостное состояние духа («душа / кровь поёт»), поэтическое вдохновение («муза поёт»), игру на музыкальных инструментах («запели смычки» у Блока).

Разрыв между названными Винокуром «техническим» и «живым» значением языковых фактов в языке художественной литературы уничтожается. Это было бы невозможно, если бы в поэтическом языке не преодолевалось ещё различие между теми фактами, которые входят в

систему языка, и теми, что являются достоянием внесистемной речи (говоренья). Отмечается, что порядок слов в русском языке по большей части не создает различий, несущих в себе чисто грамматическое значение. В поэтическом языке дело обстоит иначе. В нём словосочетания «*весёлый день*» и «*день веселый*», «*смелый воин*» и «*воин смелый*», «*бой идёт*» и «*идёт бой*» – это существенно различные синтагмы, применяемые для выражения различного поэтического содержания. Значение слова «*чистый*» не зависит от полного списка существительных, которые могут употребляться с этим прилагательным. Важно учесть, что в поэтическом языке каждое слово – это непосредственная часть того или иного сращения с единством смысла, то есть, «*туча плачет*» и «*душа плачет*», «*скрипка плачет*» и «*весна плачет*» – всё это совсем разные образы, имеющие только одно основание в буквальном значении глагола «*плачет*». Аналогичная ситуация возникает и со словосочетаниями «*чистая вода*» и «*чистый вздор*» – разные типы словосочетания с позиции языка поэзии.

В завершении собственного исследования Винокур указывает на рефлективность поэтического языка, сближение в тексте слов, которые или уже давно утратили взаимную связь между собой, или же вообще никогда её не имевшие. Соединяя эти слова, поэт открывает в них новые или неожиданные смыслы, мотивируемые в зависимости от ситуации. «*Вешается* на шею женатому! У!! Повеса, право, *повеса*!» (А.Н. Островский, «Дикарка»), «О Марфа, Марфа! Ты *печёшься* о многом – оттого-то у тебя всё *перепекается* или *недопечено*...» (М. Горький, «Дачники»), или же «Не находите ли, что *ясень* по-русски очень хорошо назван? ни одно дерево так легко и *ясно* не сквозит в воздухе, как он» (Аркадий Кирсанов, «Отцы и дети», И.С. Тургенев). В похожем ключе выполнен ход мысли Матвея Кожемякина у Горького: «*Гнев*, соображал он, – *прогневаться, огневаться*, – вот он откуда, *гнев* – из *огня*! У кого *огонь* в душе горит, тот и *гневен* бывает. А я бывал ли *гневен*-то? Нет во мне *огня*».

Основной особенностью поэтического языка как специфической языковой функции в трактовке Винокура заключается в том, что «”более широкое” или “более далёкое” содержание не имеют собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо неё формой другого, буквально понимаемого содержания… Формой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого содержания, не имеющего особого звукового выражения»[73]. Именно поэтому такую форму нередко именуют внутренней. По мнению Винокура, рассмотренное нами выше учение Потебни о внутренней форме, неверно и было сформировано на основании крайне спорного и неправильного понимания им понятия «внутренней формы» как таковой: всякое слово он считал поэтическим и попутно превращал искусство в нечто «ещё более реальное, чем сама реальная действительность»[74]. Формулировку Потебни «внутренняя форма слова есть ближайшее его этимологическое значение, способ выражения содержания» Винокур также подверг резкой критике: «если художественный язык есть внутренняя форма, то всё в нём стремится стать мотивированным со стороны своего значения»; более того, по мнению Винокура, в контексте внутренней формы слова важно не его историческое значение слова, а скорее то, какое оно имело до того, как стало материалом искусства, а в сознании человека ему кажется важным образование не каких-либо этимологических и словообразовательных цепочек, а ассоциативных, объединённых поэтическим значением. Иными словами, для поэта и участников интерсубъективной деятельности важна не этимология слова, а возможности образного его употребления[75].

В. П. Григорьев в работе «Поэтика слова» характеризуют категорию «внутренней формы слова» как некое диффузное и аморфное понятие, у которого существует множество взаимозаменяемых дубликатов, как то:

---

[73] *Винокур Г. О.* О языке художественной литературы. М., 1991. С. 28.
[74] Там же.
[75] Там же. С. 55-57.

«деривационная значимость/связанность», «мотивированность», «этимон», «этимологическое значение», «семантическая/лексическая мотивированность», «этимологическая форма слова». Чаще всего категория ВФС характеризовалась как «ономасиологический признак, символ, некоторый образ, созначение»[76]. Следовательно, ввиду размытости формулировок, а также своей диффузности, по Григорьеву, современная лингвистическая наука по состоянию на сегодняшний день вряд ли нуждается в «полу-термине» ВФС. На самом деле, все особенности, приписываемые так называемой «внутренней форме слова», принадлежат поэтическому языку – «особому языку с установкой на творчество, а поскольку всякое творчество подлежит и эстетической оценке, это язык с установкой на эстетическое творчество, хотя бы на самое минимальное, ограниченное рамками одного только слова…»[77], чьей сферой действия является язык художественной литературы (но, несмотря на такое определение, при разговоре о категории ПЯ нельзя пренебрегать и творческими импульсами, идущими из других областей национальных языков, поскольку сам поэтический язык также ничем «не пренебрегает в творческом и эстетически значимом потенциале народа»[78]). Автору «представляется более целесообразным приписывать ВФС не обычным словесным знакам, а именно словам как единицам языка поэтического – экспрессемам, и не только словам, а единицам всех уровней этого языка»[79]. Подводя итог, Григорьев определяет ВФС как «совокупность существенных художественных употреблений некоторой системы ПЯ, исторически изменчивое общественно-значимое множество контекстов её употребления», а также как термин, близкий по значению категории «внутреннего

[76] *Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979. С. 106-108.
[77] *Григорьев В.П.* Указ. соч. С. 76-80.
[78] Там же. С. 77.
[79] Там же. С. 114.

содержания», и развивающийся как «нечто уже сотворённое, творящее и творимое»[80].

К третьей группе относятся попытки некоторых более современных учёных систематизировать накопленный предшественниками опыт работы с категорией поэтического языка, не предоставляющие никаких новых ей трактовок. К этой категории относятся А. Г. Степанов и его статья «Язык поэтический», размещённая в словаре актуальных терминов и понятий «Поэтика» (2008), а также Е. И. Бонч-Бруевич с аналогичной статьёй в «Литературном энциклопедическом словаре». Оба автора предлагают на выбор сразу 4 возможных толкования данного термина:

1) Синоним выражения «поэтичный язык», который обычно предназначается для воплощения т.н. «особого поэтического содержания» (в качестве примера для иллюстрации этого определения приводится авторская формулировка Маяковского «соловей можно – форсунка нельзя»);

2) Определённая традиция употребления языка в поэтических произведениях на основе исторически подвижной системы правил, существовавшей в истории русской литературы в эпоху классицизма и разрушенной в пушкинские времена;

3) Синоним выражения «речь поэтическая», упоминаемый только в тех случаях, когда непринципиально разделение языка и речи;

4) Специфическая форма национального языка с особой поэтической функцией, которую следует отличать от функции коммуникативной. Эта форма характеризуется выражением Романа Якобсона «направленность на сообщение как таковое»[81].

По мнению Е. И. Бонч-Бруевич, термин «поэтический язык» может означать:

1) ссылаясь на Виноградова, синоним поэтической (эстетической) функции языка, не совпадающей с коммуникативной и находящей

[80] Там же. С. 116-117.
[81] *Степанов А.* Указ. соч.

своё наиболее яркое воплощение в языке художественной литературы. В этом смысле автор статьи предлагает включать в себя не только язык поэтических произведений, но и язык прозы, а также «всякую нормальную творческую речь», а именно публицистическую, разговорную, бытовую и пр.

2) Синоним выражения «стихотворный язык», для обозначения идиолектов исключительно стихотворного произведения (как у Винокура).
3) Синоним выражения «Поэтическая речь», применительно к концепциям поэтики, в которых выдвинутая Ф. де Соссюром оппозиция «речь – язык», по словам автора, «считается малоконструктивным», а также к исследованиям, где различение этих понятий является необязательным.
4) Синоним выражения «Поэтичный язык».

(3 и 4 пункты были составлены автором по аналогии со словарной статьёй А. Степанова)[82].

В четвёртую условно выделяемую группу нами будут вынесены авторы, которые обратили особое внимание на то, что в поэтическом языке имеется (и при этом имеет большое значение для него) поэтический синтаксис. В нашем случае это будут такие имена, как Ю. Тынянов, О. Брик, а также декларация Пражского лингвистического кружка.

Первым учёным, который заинтересовался поэтическим языком в данном контексте, был Ю. Н. Тынянов, произошло это в 1923 году во время работы с монографией «Проблема стихотворного языка»[83]. Уже в самом начале работы резко критикует само понятие поэтического языка за его расплывчатость в плане объёма и содержания. В качестве решения возникшей проблемы автор работы сужает объект исследования только до понятия языка «стихотворного» или «стихового», не включая в эту зону

[82] *Бонч-Бруевич Е. И.* Указ. соч.
[83] *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. Ленинград. Academia. 1924.

внимания тексты прозаические. Оба введённых термина в дальнейшем у него упоминаются параллельно с раскритикованным им же термином «Поэтический язык» без проведения каких-либо существенных различий между ними. Тынянов не считает необходимым обращаться к «исследованию абстракции слова», которое «бытует в сознании поэта и ассоциативно связывается с другими словами». Наиболее значимым он считает обстоятельство, согласно которому «словесные представления являются членами ритмических единств».

Тынянов вводит в научный обиход ряд новых понятий и факторов, связанных с основополагающим влиянием ритма на семантику задействованных в контексте стихотворных произведений слов и словесных конструкций и деформирует их. Особое положение среди них занимает фактор «единства и тесноты стихового ряда». Каждый стих в структуре стихотворения имеет свою ритмическую выделенность, интонационную цельность и синтаксическую замкнутость, и именно эти обстоятельства оказывают наиболее существенное влияние на лексическую характеристику слова в стихотворном тексте. Семантика стиха в трактовке этого исследователя зависит «не от настроения, а порядка речевой деятельности», а единство и теснота стихового ряда заключаются в соотношении и взаимовлиянии слов, в усилении связи между ними. Взаимовлияние соседствующих слов в поэтическом тексте приводит к серьёзным изменениям в их семантике, в сравнении с обычным употреблением. В подобных условиях активную роль могут играть выступающие на первый план «колеблющиеся признаки», которые перекрывают собой первичное значение и создают некую «видимость значения», или «кажущееся значение»: «Здесь, несомненно, лежит и момент выбора слов: слово иногда возникает по связи со своей стиховой значимостью. Слово, пусть и в высшей

степени “бессодержательное”, приобретает видимость значения, семасиологизуется…»[84].

Иными словами, поэтический язык имеет свой особый синтаксис, который находится в очень сильной, тесной зависимости от рифмовой и ритмической составляющих текста. Стиховой ритм «перераспределяет» семантико-синтаксические связи между словами в рамках строчек, одновременно с этим диктует свои правила, свою семантику, противоречащую традициям семантики поэтического синтаксиса. Тынянов также определяет 2 возможных способа прочтения поэтического текста: первая заключается в следовании реципиента стихотворному ритму, второй же представляется ему как обычный синтактико-семантический, которыми реципиенты пользуются при освоении прозаических текстов, которые не обременены ритмом и рифмой[85].

Анализируя концепцию Тынянова, О. Седакова отмечает новаторство работы Тынянова: ему первым удалось представить проблему стихотворного языка как семантическую: впервые в истории филологии язык поэзии был представлен как семантически, а не функционально или стилистически иной относительно практического или прозаического языка, равно как и слово стиха – представлено как принципиально другое относительно слов языка практического. «Тынянов, открывший стихотворный язык как язык другой в семантическом отношении, назвал стихотворное слово деформированным – в первую очередь, ритмом, теснотой стихового ряда, динамизмом целого, интенсивностью внутренних связей. Я предпочла бы говорить здесь о трансформации, а не о деформации… Стихотворное слово у Тынянова предстало как результанта двух рядов: собственно речевого, синтаксического – и ритмического (причем стихотворный ритм Тынянов решительно отличал

[84] *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч.
[85] *Тынянов Ю. Н.* Указ. соч.

от собственно музыкального, членящего физическую длительность времени)»[86].

После Тынянова поэтическим языком и особым поэтическим синтаксисом, присущим для него, заинтересовался ещё один учёный – О. М. Брик, выпустивший работу «Ритм и синтаксис» (1927)[87]. В ней так же, как у Тынянова, стихотворная речь (поэтический идиолект) имеет свои особые законы построения словосочетания, находящиеся в прямой зависимости от ритма, усложняющей синтаксическую природу стиха. Смежные синтаксические структуры в поэтическом и прозаическом текстах, по Брику, имеют разную семантику, потому что «расстановка слов в прозаической речи… требует определённой интонации, в стихотворной речи ритмический строй эту интонацию не допускает… При так называемом осмысленном прозаическом чтении стихов разрушается их ритмический строй…»[88]. Но если Тынянов в своей работе ранее говорил о двух существующих подходах к прочтению поэтического текста (ритмический и семантико-синтаксический), то Брик выделяет только один подход, специфический именно для поэзии, который именует «ритмико-синтаксическим». «Стих складывается не просто по законам синтаксиса, а по законам ритмического синтаксиса, …, такого, в котором обычные синтаксические законы усложнены ритмическими требованиями… Ритмико-синтаксические словосочетания отличаются от просто синтаксических тем, что слова включены в определённую ритмическую единицу (строку); от чисто ритмического сочетания оно отличается тем, что слова соединены не только по фоническому признаку, но и по семантическому»[89].

---

[86] *Седакова О.* Стихотворный язык: семантическая вертикаль слова // Официальный сайт Ольги Седаковой. URL: https://www.olgasedakova.com/Poetica/166 (дата обращения: 01.09.2023)

[87] *Брик О. М.* Ритм и синтаксис: Материалы к изучению стихотворной речи // Журнал «Новый Леф», № 3-6, 1927. URL: https://philologos.narod.ru/classics/brik-rs.htm (дата обращения: 04.09.2023)

[88] *Брик О.М.* Указ. соч.

[89] Там же.

Кроме Тынянова и Брика, о важности связи рифмы и синтаксиса с семантикой для категории поэтического языка говорили также и члены Пражского лингвистического кружка. Один из тезисов ПЛК гласит, что «рифма тесно связана с синтаксисом (через его элементы, выделяемые и противопоставляемые в рифмах) и с лексикой…. Ритмическая структура (и структура синтаксическая) оказываются акцентированными в стихах не только посредством форм, но также и ритмико-синтаксическими отклонениями. Ритмико-синтаксические фигуры имеют характерную интонацию, повторение которой составляет мелодическое движение, изменяющее обычную интонацию языка общения, там самым вскрывается автономная значимость мелодических и синтаксических структур стиха…»[90].

К последней (пятой) группе воззрений на категорию поэтического языка, можно отнести авторов, говорящих о поэтическом языке как о своеобразном «творческом полигоне» для авторов эстетически значимых литературных произведений, а не как о средстве «самопреодоления» или «выхолащивания» языка лингвистического (что говорили авторы из условно выделенной нами первой группы). Частью обсуждения категории ПЯ, возникшего ещё во времена Опояза и получившего развитие впоследствии, уже в статьях других российских и зарубежных учёных, являются мнение Б. Арватова (в работе «Язык практический и язык поэтический», 1923) и исследование современного лингвиста М. И. Шапира «Язык поэтический»[91]. Последний автор (Шапир) впервые среди рассмотренных нами в настоящей главе исследует поэтический язык, или язык художественной литературы, с точки зрения его внутреннего лингвистического «наполнения» (другими словами – с точки зрения его составных лингвистических частей, относящихся к ПЯ категорий слов), а не акцентируя внимание на его

---

[90] *Звегинцев В. А.* Тезисы Пражского лингвистического кружка // История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях. URL: https://classes.ru/grammar/135.Zvegintsev/worddocuments/134.htm (дата обращения: 04.09.2023)

[91] Шапир М.И. Universum versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII—XX веков. Кн. 2. М.: Языки славянской культуры, 2015.

принципиальные отличия от обычного лингвистического языка, зависимость от метрико-ритмических схем, «внутренней формы слова» и способах формирования поэтического текста посредством трансформации языка лингвистического. Эта классификация (для удобства восприятия в тексте по Шапиру она будет выделена цветом) впоследствии послужит основанием для разделения настоящей диссертации на главы.

Борис Арватов в исследовании «Язык практический и язык поэтический» (1923) писал: «Поэтический язык – это бессознательная лаборатория языка практического. Фигура поэта при создании литературного текста не эквивалентна простому «перекомбинатору» существующих слов или предложений. Поэт— всегда изобретатель, формовщик реального языкового материала (что было осознано впервые футуристами). А методы его творчества сполна «определяются задачами, поставленными перед ним обществом». По его мнению, любая поэтическая форма, любое фонетическое, синтаксическое или какое-то другое построение представляет собой либо архаизм, либо неологизм, иными словами – «либо шаг назад в поэзии, либо шаг вперёд». Всякий поэтический неологизм «может соответствовать тенденциям практического языка, а может и противоречить им». Систематизируя вышесказанное, поэтический язык носит либо «прогрессивно-воспитывающий характер», либо же «тянет назад» к более древним, устаревшим или вышедшим из употребления словесным конструкциям. Не бывает поэтического языка, безразличного к тенденциям языка практического и к опыту языка морально устаревшего. От взаимоотношения этих языковых систем зависит организующее воздействие их друг на друга. «Словесные формулы Грибоедова стали в быту разменной монетой, превратились в массовое орудие практики; этого никогда не случится с Ремизовым, – культивирование отживающих диалектов неспособно на социальную активность», – заключает Арватов. Далее он высказывает точку зрения, что «поэтический язык», как язык, выделенный из общей системы, является «прямым порождением анархического общества,

стихийных форм социального бытия». «Люди не умеют намеренно и выразительно строить свой язык в быту, и, восполняя жизнь, становясь зато вне жизни, делают это якобы самоцельные художники стихов или новелл». Здесь господствует выведение из автоматического состояния, приёмы «торможения», «затруднения», используемые только с одой целью: привлечь внимание к данной форме, сделать её не просто узнаваемой, как в практической жизни, а ощущаемой[92].

А. Н. Веселовский в работе «Из истории эпитета» подразумевал под «поэтическим стилем» такие особенности художественных текстов, которыми их язык (идиолект) отличается от языка повседневной коммуникации. Размышляя в диахроническом ключе исторической поэтики, он отмечал: совокупным предшествующим опытом науки было установлено, что язык поэтический отличается от нехудожественного «большей насыщенностью образами и метафорами, большей ритмичностью и приподнятостью выражений»[93]. При этом исследователь считает, что основы у обоих языков одинаковые. Иными словами, у «языка поэзии» и «языка прозы» изначально были идентичные конструкция, риторические фигуры синекдохи, метонимии и пр., слова, образы, метафоры, эпитеты. Веселовский считал, что каждое слово языка обыденной речи когда-то являлось метафорой, выражавшей уникальные или же характерные свойства того объекта, о котором в тот момент шла речь. Однако по мере того, как развивались понятия в обозначающих их словах, «живое» и «односторонне-графическое» представление слов стало постепенно блёкнуть, вступать в бессознательные противоречия с более развитыми понятиями. Непосредственное разделение конкретно-образного языка на поэтический и прозаический происходит с появлением абстрактного мышления, в связи с чем язык прозаический сосредоточился на превращении слов и выражений в

---

[92] *Арватов Б.* Язык практический и язык поэтический. (К методологии искусствознания) // Печать и революция. 1923. № 7. С. 58—67.

[93] *Веселовский А. Н.* Из истории эпитета // Историческая поэтика. М.: Высшая школа. 1989. С. 59 – 75.

«обозначение отвлечённых мыслей», а поэтический – на сохранение главной особенности языка, в результате распада которого он образовался: поддержание в словах и словосочетаниях их конкретно-чувственного содержания.

Разбирая концепт поэтического языка, Веселовский выделяет в нём образность слова (эпитет) и образность словосочетаний, которым соответствуют различные формы психологического параллелизма. Эпитет Веселовский характеризует следующим образом: это «одностороннее определение слова», или же «подновляющее его нарицательное значение», усиливающее какое-либо из выразительных, выдающихся качеств объекта. В этом смысле его рассуждения перекликаются с наблюдениями А. А. Потебни (вынесенного нами во вторую «виртуальную группу мнений») о «внутренней форме слова», первоначальном «живом представлении» об объектах окружающего мира. В схеме Веселовского эпитеты сопротивляются превращению слов в банальные обозначения понятий, и для достижения этой цели они подновляют их образность посредством присоединения к ним наиболее выразительных прилагательных. Так появились такие тавтологические эпитеты, как «красное солнце», «белый свет». В случае присоединения к исходному слову какого-либо качественного прилагательного (указывающего на существенные признаки предмета), появлялись эпитеты пояснительные: ясеневое копьё, стволы белодубовые и пр. По законам исторической поэтики Веселовский также в диахронии отмечает условную «эволюцию» формы эпитета, сопоставляя её с аналогичной в случае с уровнем жизни и развитием народов на различных этапах становления общества.

Процесс «жизнедеятельности» эпитета разделялся исследователем на несколько ступеней: явление окаменения, накопления новых эпитетов, образования сложных эпитетов, а сама история эпитета именовалась им «историей поэтического стиля в миниатюре», воспринималась так же, как, например, борьба общественного сознания с реликтовыми формами

жизнедеятельности. Историю древнего развития поэтического стиля можно представить исключительно гипотетически: допустим, где-нибудь в обособленной местности небольшая группа людей раздавалась, плясалась и ритмовалась некая простейшая песнь, в рамках которой, в свою очередь, формируется некий зародыш того, что впоследствии всё тот же Веселовский обозначит поэтическим стилем. Такое же явление, в соответствии с концепцией стадиальности литературного процесса того же Веселовского, будет повторяться и по соседству, и на других пунктах того же языка.

М. И. Шапир определяет поэтический язык, или язык художественной литературы, как «важнейший язык духовной культуры, наряду с языками религии и науки», который, будучи языком словесного искусства, находится в противостоянии с литературным языком как средством повседневного человеческого общения и быта. Как и все остальные языки духовной культуры, он является открытым, ориентирован на изменение, на поиск новых выразительных возможностей и оригинальность. В противовес литературному языку, поэтический язык не является пассивным и не ориентируется на общепонятный облегчённый пересказ, повторение и популяризацию уже известных словесных форм и конструкций. Основным фактором его эволюции является не отбор, а изобретение[94].

Языки различаются, в первую очередь, с точки зрения семантики. По мнению исследователя, «если религиозно-мифологический символ в пределе тяготеет к всезначности, а научный термин – к однозначности, то художественный (поэтический) образ в общем случае двузначен, так сказать метафоричен, ибо всегда соединяет прямое и «поэтическое» значения». Вследствие этого, а также по причине того, что всё словесное искусство в целом является вымыслом, где действительный смысл слова не замыкается в его буквальном значении, поэтический язык называют «языком образным».

---

[94]*Шапир М. И.* Язык поэтический // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. С. 350—359.

Образную значимость в языке могут получить самые разные формы языка, в том числе и специфические (к примерам последних Шапир относит тенденцию безглагольности у О. Мандельштама).

Но своеобразие двух сопоставляемых автором языков духовной культуры определяется не только семантическими, но и лингвистическими их отличиями от языка официального быта. Задолго до исследования М. И. Шапира особенности поэтического языка уже интересовали Ломоносова и Тредиаковского, называя их в числе «*поэтических вольностей*», вне поэзии неупотребительных. Все постоянные и самые главные отличия языка поэтического от языка официального быта, как продолжает автор, сосредоточены именно в области лексики. Поэтические тексты могут органически включать в себя элементы, находящиеся за пределами общеупотребительного словаря: варваризмы, архаизмы, историзмы, славянизмы, неологизмы, окказионализмы, профессионализмы, жаргонизмы, просторечия, нецензурную брань**.** Для выражения переносного, «более далёкого» или же «более широкого» значения слова, художник может пользоваться формами бытового языка. Так, поэтический язык того или иного автора сверху и донизу пронизывается всевозможными приметами устной стихии, количество которых, по мнению автора исследования, просчитать не поддаётся возможным, ввиду их крайне большого числа. Проникновение этих элементов речи происходит на всех уровнях языка, среди которых – семантика, стилистика, лексика, фразеология, морфология, синтаксис, орфоэпия и просодия[95]. Исследуя в своей статье «…А ты прекрасна без извилин…» в «Новом мире» (№ 7, 2004) поэтический язык Пастернака, Шапир выделяет в его стихотворениях следующие примеры использования характерных элементов, распространённых в повседневной речевой практике и неформальной разговорной речи: *подлиньше, на живуху*

[95]*Шапир М. И.* «…А ты прекрасна без извилин…». Эстетика небрежности в поэзии Пастернака // Новый мир. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/7/a-ty-prekrasna-bez-izvilin.html (дата обращения: 13.04.2023)

(«Высокая болезнь»), то есть «кое-как, наспех», *шурум-бурум* («Спекторский»), *тулово* («Вечерело. Повсюду ретиво»), *занапастишь* («Вальс с чертовщиной»), *по щиколку* («По грибы»), *в одёже* («Июль»), *с погулянок* («Ночной ветер») и др. Все перечисленные атрибуты не являются элементами литературного языка, а относятся к языку художественной литературы. В подтверждение своей высказанной позиции Шапир приводит мнение О. Э. Мандельштама, считавшего, что «язык художественной литературы замешан на повседневной бытовой речи». Шапир считает, что никакой поэт не обязан соблюдать нормы литературного языка, так как его идиолект «всегда так или иначе отличается от языка и словарей». Разбирая поэтическое творчество Бориса Пастернака, исследователь разделяет все оригинальные («паранормальные») явления языка на отражающие творческую прихоть художника и отражающие объективные тенденции языка, который постепенно удаляется от классической книжности. По мнению Шапира, «психологическое в речевом облике Пастернака тесно переплеталось с эстетическим, личный язык был для него самым простым и естественным способом выражения… В эпоху тотального обобществления Пастернак ухитрился в значительной степени сделать поэзию частным делом частного лица». Желание «опростить» бытовой язык у многих российских и советских авторов (в частности, у Б. Пастернака) всегда было связано с идеей достижения его естественности и максимальной приближённости к реальности повседневных языковых практик. При достижении результата подобного «опрощения» в стихотворчестве неизбежно возникают ошибки и любые другие искажения официальной нормы языка, а их отсутствие, наоборот, будет вызывать у читателя чувство фальшивости и недоверия – за счёт чрезмерной правильности и соблюдения всех существующих норм речь лирических героев стихотворений или текст в целом будут восприниматься как нечто заранее заготовленное и ненатуральное. Важно принять к сведению то обстоятельство, что языковые аномалии в текстах совсем необязательно могут выделяться, как это было у Платонова или Зощенко, а могут (как в

случае Пастернака) вообще не бросаться в глаза реципиенту, органично проистекая из изначальной нацеленности на эстетическую непосредственность и безыскусственность, когда автор пишет свои стихотворения второпях, без шлифования стиля и деталей.

Шапир также особенно настаивает на том, что приводимые им характеристики позволяют отличить не поэтический текст от прозаического (в отличие от позиции, занятой представителями одной из условно выделенных нами «групп» в 1-й главе), а язык художественный от нехудожественного (при этом он поэтическим зыком называет именно художественный). Не существует такой языковой формы, которая может существовать исключительно в пространстве стихотворения, но при этом невозможна ни в каком другом тексте, отличном от него. Тем не менее, типологические свойства языка художественной литературы наиболее полно и резко проявляются именно в поэтическом произведении, созданием которых и занимались все выбранные нами для анализа авторы. Также следует принять во внимание и учитывать в дальнейшем то обстоятельство, что все только что выделенные специфические отличия языка художественной литературы от языка стандартного являются факультативными, опциональными: каждый из них может отсутствовать в одном отдельно взятом художественном произведении, но лингвистические отличия произведение, написанное на языке художественной литературы, будет иметь обязательно, хоть они и могут быть невеликими: «…язык Тургенева или Бунина тоже не совпадает с литературным языком, хотя он и намного ближе к нему, чем язык Лескова или Ремизова»[96].

В свете изложения концепции Шапира имеет смысл, вслед за автором работы «Язык в языке» В. Фещенко[97], обратить внимание на реплику, введённую в научный оборот американским структурным лингвистом

[96] *Шапир М. И.* Указ. соч.
[97] *Фещенко В.* Язык в языке: Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. С. 164.

Ноамом Хомским. Эта реплика имеет две версии: «Colorless green ideas sleep furiously. Furiously sleep ideas green colorless»[98]. В переводе на русский обе они будут звучать как «Бесцветные, зеленые идеи яростно спят» и не несут никакой смысловой нагрузки ни в русской интерпретации, ни в английском оригинале. Хомский заинтересовался вопросами: а принадлежат ли языку грамматически неправильные предложения точно так же, как и грамматически правильные? Каковы границы правильного и семантически значимого? Оба представленных варианта предложения про «зеленые идеи» бессмысленны, а второе ещё и нарушает традиционное, достаточно жёсткое построение англоязычного предложения, в отличие от первого, где грамотный порядок слов всё же сохраняется и тем самым всё же укладывается в структуру нормативного английского языка. По этому вопросу с Хомским активно полемизировал Роман Якобсон. Признавая оригинальность лингвистического эксперимента Хомского с двумя версиями одного и того же бессмысленного предложения (по его мнению, это было своеобразное и весьма успешное повторение экспериментов «российских» Маяковского, Кручёных, Хлебникова), он попутно замечал и обратную значимость выводов: такие фразы как раз наоборот будут высвечивать вполне осмысленные категории человеческого сознания – не следует считать, что они обладают более низкой степенью соответствия литературным нормам; также эти предложения сформировали у Якобсона ассоциативные ряды примеров, взятые из других текстов русской и мировой литературы (например, «зеленая мысль в зеленой тени» поэта Э. Марвелла, «красный, белый, квадратный ужас» Л. Н. Толстого)[99].

Якобсон высказывает мнение, что семантическая и синтаксическая безграмотность может утрачивать свою аномальность в каком-либо специально созданном поэтическом контексте, превращаясь тем самым в

---

[98] *Хомский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. М., 1962. Вып. II. С. 418.

[99] *Фещенко В*. Язык в языке: Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. С. 164-170.

нечто семантически значимое, как и любое «грамотно» составленное предложение. В качестве примера в анализе полемики Хомского и Якобсона В. Фещенко приводит стихотворение другого структурного лингвиста Д. Хаймса, в название которого была вынесена та самая фраза Хомского «Colorless green ideas sleep furiously» и высказывает следующую мысль: вряд ли Хомский серьёзно интересовался поэтическим контекстом современного ему периода[100]. Здесь ему было важно только каким-то образом проинтерпретировать главный постулат авторской теории – неэквивалентности и осмысленности, который в возникшей полемике Якобсон опровергал посредством тезиса о «семантической значимости» алогичных высказываний, ссылаясь на опыт русского футуризма и приводя пример с прилагательным «беременный», которое в одном из словарей было помечено как femininum tantum (только женского рода), так как беременность у мужчин невозможна; несмотря на это в части текстов прилагательное в форме мужского рода всё же может быть упомянуто – в фольклорных текстах, в анекдотах или стихотворении Давида Бурлюка: «Мне нравится беременный мужчина, прислонившийся к памятнику Пушкину»[101]. В полемике с Хомским, как писал Фещенко, Якобсон также вспоминал схожий пример из английского языка – строчку из стихотворения Каммингса silent not night by silently unday, где поэт сознательно отступает от жёстких грамматических норм английского языка. Эти размышления Якобсона о сути поэтических неправильностей навели его на мысль о написании и публикации фундаментальной статьи под названием «Лингвистика и поэтика» (1960)[102], где высказывается идея о так называемой «особой поэтической грамматике», которая выгодным образом отличается от грамматики нормативной. Всё то, что в нормативной грамматике признаётся патологиями или проявлениями безграмотности, в поэзии становится вполне

---

[100] Там же.
[101] *Якобсон Р.* Избранные работы. М., 1985. С. 236.
[102] *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 193-230.

допустимыми конструкциями, положительно заряженными поэтической функцией языка. Якобсон строил теорию, уделяя особое внимание аномалиям в стихотворных текстах, и в связи с этим в «Лингвистике и поэтике» исследователь уделяет большое внимание и вопросу о поэтическом языке.

По Якобсону, поэзия – это не просто форма художественного выражения, но и особый способ организации языка. Поэтическая функция не является единственной для словесного искусства, а только его центральной составляющей. Усиливая осязаемость знаков, она «углубляет фундаментальную дихотомию между знаками и предметам». Занимаясь поэтической функцией, исследователь непременно должен выходить за пределы поэзии, как и лингвистический анализ в таком случае не должен ограничиваться только поэтической функцией. Помимо неё, Якобсон выделяет ещё несколько значимых функций языка. Среди них: референциальная, или коммуникативная функция (передача какой-либо информации о внешнем мире), эмоциональная (выражение чувств, эмоций говорящего индивида), конативная (специфическое воздействие на адресата), кодирующая (использование языка для создания того или иного сообщения), метаязыковая (обсуждение языка как феномена). Все они позволяют исследователю проводить не только анализ поэтического текста, как в нашем случае, но и повседневную речь, использование языка в тех или иных контекстах. Особенности построения тех или иных поэтических произведений во многом, если не во всём влияют на степень использования этих других функций, кроме собственно поэтической, сосредоточенной на форме и эстетике языка. К примеру, эпическая поэзия, которая сконцентрирована на третьем лице, преимущественно опирается на референциальную функцию языка, лирическая же аналогичным образом будет опираться на функцию эмоциональную, а назидательная поэзия «от второго лица» на конативную (поскольку она, в соответствии с названием, всегда или умоляет, или поучает, призывает к чему-то).

Якобсон также вспоминает, как в 1919 году во время обсуждения Московским лингвистическим кружком проблем обозначения сферы применения «декоративных эпитетов» В. В. Маяковский выступил с возражением, заявив, что любое использованное в его тексте прилагательное автоматически является эпитетом, даже если это прилагательное «большой» в словосочетании «Большая Медведица» или «малый» в названии московских улиц – «Малая Ордынка», «Малая Никитская», «Малая Дмитровка», что поэтичность – это не просто украшение формируемых предложений «завязанными бантиками», а «переоценка речи и её компонентов». *В соответствии с этим и в поэзии любой речевой элемент неизбежно превращается в фигуру поэтической речи.* Исследование словесного искусства по Якобсону должно осуществляться полном объёме и во всех его направлениях. Он соглашается с высказыванием поэта Рэнсома «Поэзия – это своеобразный язык», считает, что каждый лингвист, для которого любые языки представляют интерес, обязан включать поэзию в сферу своих научных интересов, поскольку время, когда лингвисты и литературоведы полностью игнорировали вопросы поэтики, окончательно ушло. «Литературовед, игнорирующий поэтическую функцию языка, как и его коллеги, сознательно игнорирующие лингвистическую проблему и незнакомые с лингвистическими методами, представляют собой вопиющий анахронизм».

Размышления Якобсона выводят нас уже непосредственно к ключевым функциям выбранного нами для исследования авангардного текста, которые тесно связаны с его главным «опознавательным знаком», а именно его аномальности относительно нормативного литературного языка. Как пишет В. Фещенко[103], дискуссии лингвистов 1920-х-1950-х годов о функционале правильных и «безграмотных» высказываний и их месте при формировании языковых теорий, совпадали по времени и разворачивались параллельно

[103] *Фещенко В*. Язык в языке: Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. С. 164-170.

провокационным антиэстетическим экспериментам художественного толка. Характерным здесь выглядит ещё и то, что изучение аномалий разного типа велось исключительно в российской лингвистике, примером чему может служить в том числе и разобранная здесь работа М. Шапира. В западной лингвистике явление аномалии, как отмечал Фещенко, не вызывало аналогичного интереса, в сравнении с Россией. В соответствии с этим утверждением, общее определение для такого явления, как «аномалия», также было дано российским специалистом в области лингвистики. Таковым был Ю. Д. Апресян, который понимал под аномалией нарушение правил какой-то языковой или текстовой единицей, которое в определённых случаях может стать «точкой роста для новых явлений». Впоследствии, опять же российскими специалистами Н. Д. Арутюновой, Т. В. Булыгиной, А. Д. Шмелёвым, Б. А. Успенским, И. М. Кобозевой и др. были предложены различные классификации языковых аномалий в повседневном человеческом общении в целом. Среди них: намеренные и ненамеренные, переосмысляемые и непереосмысляемые, семантические и прагмасемантические. Этот интерес к аномалиям не оставлял в стороне и интерес к литературным текстам, к которым имеет отношение и настоящая работа. В частности, разновидности применительно к художественным текстам выработали И. Кобозева, Н. И. Лауфер и Т. Б. Радбиль. Особое положение здесь, как замечал Фещенко, занимала Т. Б. Радбиль, которая не только изучила в своей работе всё разнообразие аномалиях на различных уровнях языка Андрея Платонова, но ещё и ставит вопрос о специфических текстовых аномалиях: «В художественном тексте многое из того, что безусловно осознаётся как некая аномалия, реально является нормой для концептуальной и языковой организации данного художественного дискурса».

На этом фоне, особенно после изучения работ Н. Хомского, Р. Якобсона и группы российских лингвистов, занимавшихся изучением различных языковых аномалий, изучение поэтического языка следует свести

к разрешению серии немаловажных вопросов, возникших при прочтении соответствующей научной литературы и написании этой главы, в которой была (вслед за работой В. Фещенко «Язык в языке») отражена исследовательская эволюция взглядов на язык художественной литературы как в литературоведении, так и в лингвистике. Среди них:

Каково место поэтического языка в системе категории поэтики, то есть кратко – каково его соотнесение с понятиями языка, идиолекта, стиля, языка художественной литературы?

Каково соотношение понятий «поэтический язык», «литературный язык», «язык художественной литературы»?

Какова система или тезаурус, в рамки которого будет вписываться или не вписываться теория поэтического языка?

В чём смысл понимания поэтического языка для понимания художественного текста (или художественного мира тех или иных авторов), что конкретно мы должны принимать во внимание при анализе поэтических идиолектов тех или иных авторов?

Ю. М. Лотман в главных своих научных трудах, говоря о семиотической природе искусства, утверждал, что произведение подлинного художественного искусства обладает своим собственным, уникальным языком, который читателю приходится «учить» в процессе чтения – почти так же, как русскоговорящие учат английский, французский, испанский или португальский языки. Как такой «уникальный» язык соотносится с тем, что был выведен в работе М. И. Шапира или других лингвистов (совпадает, имеет некоторые принципиальные или незначительные отличия)?

Является ли поэтический язык настоящим языком, или же это не более, чем «минус-язык», по аналогии с лотмановским понятием «минус-приём»?

Поискам ответов на эти вопросы и попыткам их решения будет посвящена вторая глава настоящего исследования.

Глава 2. Актуальные проблемы изучения неподцензурной поэзии

Описание феномена советской неподцензурной поэзии в СССР вне зависимости от её регионального и тематического членения и по сей день представляет собой настоящую литературоведческую проблему, и не только в историко-литературном дискурсе, но и в теоретико-литературном. В частности, при любой попытке научного освещения этой темы у исследователя обязательно возникают вопросы, требующие своего разрешения: являлся ли этот «параллельный» литературный процесс, существовавший в виде изолированных и даже не пересекавшихся между собой «группировок», единым явлением? Есть ли у него своя жёстко структурированная история, по аналогии с нормативными и вынесенными в самостоятельные институтские курсы «историей древнерусской литературы», «историей литературы XIX века»? В конце концов, являются ли тексты «неподцензурных» поэтов некими семантическими структурами палимпсестного типа, в рамках которых имеющие широкое социальное признание по их эстетике (или же, наоборот, противоречащие семиоэстетической природе литературы) художественные тексты, разнородные с точки зрения жанров, являются вариантами по отношению к некоему инварианту – устойчивой структуре, которая будет повторяться в качестве модели, используемой автором для создания нового текста как вариации типического художественного целого? Каковы особенности поэтического идиолекта «неподцензурных» поэтов?

2.1. Проблема инварианта неподцензурных поэтических текстов

Прежде чем начать разговор об особенностях поэтического языка деятелей советского андеграунда, представляется необходимым осветить во введении то, каким образом сами представители ленинградского андеграунда осмысляли свою литературную деятельность, деятельность своих

предшественников и взаимоотношения друг с другом. В настоящей теоретической работе о поэтике подобная информация является необходимой, так как одним из ключевых вопросов для её автора является вопрос о ключевых особенностях реализуемого в стихотворных текстах идиостиля, что нового они привнесли в создание стихов сами, а что по-своему реализовывали из творчества предшественников и современников. Для этого обратимся к работе Виктора Кривулина «Двадцать лет новейшей русской поэзии. Предварительные заметки» (1979, автор скрывается за псевдонимом А. Каломиров)[104]. В самом её начале Кривулин говорит о новейшей для своего времени русской поэзии последних двух десятилетий (1960-х-1970-х годов) как об «аморфном, плохо выявленном и даже «неназванном», но при этом вполне себе целостном явлении со своими историческими предпосылками, плеядой самобытных поэтов, а также корпусом текстов, многие из которых не были отпечатаны типографским способом». Главной трудностью при анализе новейшей русской неподцензурной поэзии Кривулин считает «несамоочевидность» её языка, так как за выбранные в качестве временного отрезка 20 лет в ней произошла тихая и незаметная революция, результаты которой не были осмыслены ни читательской публикой, ни самими авторами. В результате этих перемен поэты заговорили на новом языке, на котором в стране никто прежде не выражался. Для большинства воспринимающих этот язык фактически находится в «безграмматическом состоянии», многие не могут его оценивать ни с эстетической, ни с лингвистической точки зрения, это абсолютно «чужой» и малопонятный язык, требующий к себе ключей, состоящий из, казалось бы, уже давно знакомых слов, но соединённых с помощью некой неизвестной грамматики. Грамматика нового языка образуется из сложного синтеза социальных, исторических и биографических факторов, и, чтобы

[104] *Каломиров А. (Кривулин В.)* Двадцать лет новейшей русской поэзии. Предварительные заметки // Русская виртуальная библиотека. URL: https://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm (дата обращения: 24.02.2024). Здесь и далее статья В. Кривулина цитируется по данному сетевому источнику.

найти ключи к его пониманию, нужно принять к сведению и постоянно держать в уме тот факт, что русскоязычная словесность всегда в той или иной мере «или тяготела к истории, или вырастала из истории (роль Карамзина) и врастала в неё (судьба Мандельштама)»[105].

Новый поэтический язык формируется по принципу свёртывания исторического, а не эстетического или историко-культурного, как это постоянно практиковалось в российской и западной литературе до XX века. Если для западных творцов объектами иероглифизации и «сжатия» и в момент написания данной статьи по-прежнему являлся именно сам художественный язык (будь то язык художественной культуры, язык рекламы, любые произведения «массовой» культуры), то в российском опыте Кривулин как исследователь сталкивается с отсутствием каком-либо представления о специфичности художественного языка на уровне авторского самосознания. Ему кажется, что процесс говорения о каком угодно социально-политическом или бытовом явлении есть способ непосредственного воздействия на мир. Главным в такой конструкции является не смысл сказанного, а «историческое приращение» смыслов к сказанному, содержание получившегося текста всегда меньше, чем таящийся в нём смысл. «В новейшей поэзии слово может означать что-либо только тогда, когда оно рассчитывает на историческое приращение смыслов, больше того – когда провоцирует ход и направление такого приращения», – замечает Кривулин. В новой русской неподцензурной поэзии исследователь вынужден иметь дело с новым феноменом «человеко-текста», а не с авторами и эстетическими произведениями искусства, и здесь для каждого, кому придётся иметь дело с подобным поэтическим творчеством, есть великий риск полного отождествления слова поэта с его личностью и разными биографическими и историко-литературными фактами его жизнедеятельности – своеобразная «опасность возврата к магическому манипулированию сознанием и волей» реципиента.

---

[105] *Каломиров А. (Кривулин В.)* Указ. соч.

Кривулин считает, что новое искусство (и особенно поэтическое творчество) уже на стадии становления усвоило только отрицательно-магическое отношение к слову, и в этом плане о нём в чём-то даже можно «легче говорить с точки зрения политико-социологической», чем с историко-культурным. Эстетика новой русской поэзии сформировалась на базе тотального «отрицания» изрядно дряхлевший к моменту начала хрущёвской оттепели художественной системы, именовавшейся «социалистическим реализмом». В противовес соцреализму, который требует от художника «правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии, где правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»[106], так называемое «новое русское искусство» в трактовке Кривулина открывало «новые» области культуры, слои быта, табуированные или полностью исключённые из официальной литературы. К таковым относятся не только идеологически мотивированные запретные зоны (секс, религия, немарксистская философия, нравы общественной жизни России до 1917 года), но и немалое количество своеобразных «эстетических запретных зон», но и всё, что лексически в той или иной мере соотносилось с духовно-религиозной сферой, как то: слова «Бог», «Дух», «Святость», «Душа», «Молитва», «Святость» и др. В качестве обоснования правоты этого довода исследователь приводит фрагмент одной из бесед редактора ленинградского отделения издательства «Советский писатель» с неким начинающим молодым поэтом, в ходе которой он мотивировал невозможность публикации его стихотворных произведений наличием эстетически неправильного для соцреализма слова «Душа»: «…и везде у тебя эта душа». Кроме слов с ярко выраженным религиозным оттенком, нормативная поэтическая речь

[106] *Синявский А. (Терц А.)* Что такое социалистический реализм // Библиотека Imwerden. URL: https://imwerden.de/pdf/abram_terz_chto_takoe_sotsrealizm_2008__txt.pdf (дата обращения: 24.02.2024)

социалистического реализма была отрезана от словарного запаса, указывающего на физиологические процессы, а также от инвектив и сленговых образований. Для того, чтобы стать полноценно оппозиционной культурой, неподцензурная поэзия уже на стадии становления поставила перед собой цель уничтожить все существующие запреты и пресловутые «рамки» разрешённых к использованию спектра тем и словарного запаса, или хотя бы указать на «относительность» и «условность» существующих ограничений. Кривулин считает, что история новой российской поэзии и особенно её поэтического языка в выбранные им временные отрезки (1960-е – 1970-е гг.) прошла под знаменем «эмансипации» и своеобразного «самоутверждения» разговорной речи и запретных в соцреализме областей. Помимо этого, тогда же поэты активно стремились подчёркивать разницу между «вечным языком поэзии» и «собачьим языком коммунального быта», нередко стали обращаться к идеологически неправильным архаическим пластам словесного сознания, а именно – к поэтическим штампам XIX века.

Личность поэта, а также его облик, звучащий голос (по мнению Кривулина[107], поэзия 1960-х годов по преимуществу именно «звуковая», что вызывало некоторые затруднения при рефлексии текстов у части слушателей), манера поведения, автореференция не были отчуждены от словесного облачения стихов, в связи с тем, что сама поэзия в те годы заполняла недостатки экзистенциального опыта её реципиентов. Поэт

---

[107] А также Геннадия Айги, высказанному в материале «Сон-и-поэзия» (январь 1975, публикация в журнале «Ковчег», 1979 г. № 4) *Айги Г.* Сон-и-поэзия. Разрозненные заметки // Национальный проект сбережения русской литературы «Читальный зал». URL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=9088 (дата обращения: 04.08.2024). «..Правда поэзии постепенно исчезает из аудиторий, – она уходит в обособленные жизни обособленных личностей. Читатель меняется, – он, теперь, занят не безликим "общим делом", – теперь он переживает свою жизнь перед проблематичным феноменом Существования. Нельзя считать это его "дело" эгоистичным, – переживание им существования может быть показательным, проверочным, – как образец жизни человека. Этот читатель нуждается в поэте, который говорит только для него, только с ним. Поэт, в данном случае, единственный собеседник, которому можно доверять. Меняется "схема" связи поэта с читателем. Теперь это – не от трибуны – в зал, в слух, а от бумаги (часто – и не-типографской) – к человеку, в зрение. Читателя не ведут, не призывают, с ним – беседуют, как с равным».

считался эмоциональным локомотивом поэзии, с помощью стихотворных опытов стремился сделать свой голос «живее», усиливая и попутно искажая естественное звучание. Кривулин характеризует звучание андеграундной поэзии тех лет следующим образом, ссылаясь на сделанные в 1960-е годы магнитофонные аудиозаписи стихотворений: «экстатически-восходящая мелодика, непрерывное нагнетание звукового напряжения, беспаузное чтение, отсутствие членения на строки или отрезки текста как попытка сымитировать текстовую непрерывность», перекрывающие содержание вне зависимости от персоналий и выбранных тем. К началу 1970-х годов прежде «звучащие», «изустные» стихи фактически умолкли, вместо этого они начали «показывать». Поэзия изменила способ обращения к аудитории. С этого момента «тексты» стали представлять собой «молчащий» набор слов, обращённый скорее к интеллектуальной, а не эмоциональной, как в 1960-е, сфере восприятия. В новой конфигурации меняется и образ поэта: теперь он больше отчуждается от стихотворной ткани, понятие «текст» Кривулин направляет в сторону противопоставления автора его словам. «Стихи, становясь текстами, делаются всё более без- (вне-? над?) личными, даже в тех случаях, когда личность поэта является центральным и единственным героем его поэзии, мы, говоря о современной русской поэзии, должны иметь в виду, что перед нами не лирика в традиционном смысле, и что вне оппозиции «автор-текст» невозможно верно оценить такие феномены, как, например, творчество Елены Шварц, где… воссоздаётся образ эгоцентрически ориентированной и романтически настроенной поэтессы»[108].

Такой поворот в андеграундной поэзии к 1970-м годам Кривулин именует «принципиально новым» явлением в истории русской поэзии в целом, без её членения на андеграундную и официальную. Заключалось это «принципиально новое явление» в следующем: «…в литературу пришло поколение не только возникшее, но сформировавшееся, достигшее творческой зрелости и отчасти уже вымирающее в условиях “подполья”, –в

[108] *Каломиров А. (Кривулин В.)* Указ. соч.

условиях, которые исключали какие-либо профессиональные контакты поэта с внешним миром через его книги». Иными словами – андеграунд в своём ленинградском виде представлял собой уникальное формирование, которое было полностью укомплектовано авторами, с самого начала, нередко даже без каких-либо «пробных шаров» в оттепельные времена, сознательно игнорировавшими какие-либо попытки легализоваться при существующем политическом строе в официальных изданиях и тем самым, обрекавшими себя на пожизненное (или почти пожизненное, так как после перестройки это положение было постепенно или же частично нарушено) существование в условиях подпольного бытия, без постоянной обратной связи с читателями[109]. Кроме того, ни один из видных деятелей ленинградского андеграунда по понятным причинам официально как профессиональный литератор не работал ни дня, а то и вовсе имел по нескольку родов деятельности одновременно, необязательно имеющие отношения к областям гуманитарного знания: Аронзон – педагог в школе, сценарист документальных фильмов научно-популярного характера, Кривулин – также в разное время школьный учитель, редактор-референт в Доме санитарного просвещения, репетитор по гуманитарным дисциплинам для старшеклассников, редактор издательского отдела областного комитета по здравоохранению, Эрль – библиотекарь, инструктор пожарной охраны, Миронов – продавец в книжном магазине, библиотекарь, сторож на автостоянке, электромеханик лифтов, оператор газовой котельной, Ширали – электромонтажник, радиомонтажник, агент по снабжению, администратор танцевального павильона, библиотекарь, сторож на лодочной станции, Стратановский – гид, экскурсовод в музеях, библиограф, Уфлянд – фрезеровщик, рабочий в театре, оформитель, автор сценариев детских телепередач, «поденщик»[110], Александр Кондратов – биолог, лингвист,

---

[109] Там же.

[110] *Уфлянд В.* Сжатое жизнеописание // Сайт памяти (до 2007 г. – официальный сайт) Владимира Уфлянда. URL: https://ufland.narod.ru/biography.htm (дата обращения: 17.08.2024)

спортсмен, журналист и дешифровщик древних письмен[111], а у Шварц вообще в жизни не было ни одного официального постоянного места работы, как гуманитарного, так и стороннего (жила исключительно на переводы пьес для ленинградских театров). Также следует отметить, что главной для себя они считали не жизнь по фактическим официальным профессиям, которые только что были перечислены, а жизнь внутри «второй культуры» с её «тусовкой», подобием официальных печатных органов и формами признания успешности вроде символической премии Андрея Белого.

Отношения с поэтами московского концептуализма у Кривулина менялись в зависимости от внешнего фона. На начальном этапе, когда творчество «москвичей» не отличалось высокой популярностью, он являлся одним из наиболее активных пропагандистов их творчества в ленинградских андеграундных кругах. Пропаганда творчества «москвичей» осуществлялась им в целях демонстрации недостатков неофициальной поэзии поэтов-ленинградцев, чьи тексты Кривулин считал традиционными, не отступающими от классического канона. В материале «Виктор Кривулин о себе» (альманах «Вавилон: Вестник молодой литературы», выпуск 2 (18), 1993 г.)[112], он, в частности, отмечал, что «испытал известное влияние московских концептуалистов: Пригов, Рубинштейн)», но не столько литературное, сколько, скорее, «человеческое»[113]. В противовес консервативной структуре тогдашних ленинградских стихов автор предоставлял свою, альтернативную структуру: «Пишу квантами, объединяя тексты в небольшие сборнички (нечто среднее между стихотворным циклом и поэмой), которые, в свою очередь, самопроизвольно сливаются в более обширный текст, организованный скорее по законам архитектурной

---

[111] *Кондратов А.* Стихотворения (предисловие Арсена Мирзаева) // Дети Ра. URL: https://magazines.gorky.media/ra/2008/6/stihotvoreniya-47.html (дата обращения: 01.09.2024)

[112] *Кривулин В.* Виктор Кривулин о себе // Вавилон. Вестник молодой литературы. URL: http://www.vavilon.ru/metatext/vavilon2/krivulin-1.html (дата обращения: 04.08.2024)

[113] *Кривулин В*. Указ. соч.

музыкальной композиции, нежели по собственным литературным правилам…»[114].

К середине 1980-х годов отношение Кривулина к московским концептуалистам изменилось. Как отмечал Михаил Берг, поэт болезненно воспринимал успех «москвичей» Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна и Владимира Сорокина, видел в них сильных конкурентов[115]. В то же время, Кривулину казалось, что москвичей в 1980-е годы стали «поднимать на щит» не за их современные тексты и творческие находки, а исключительно за то, что было сделано теми же авторами в доперестроечные времена, что концептуалисты-москвичи образца восьмидесятых годов постоянно прибегают к использованию одних и тех же сюжетов, приёмов и форм подачи материала: «Они просто играют имиджами, высокими и низкими, как это делает Пригов или Кибиров», – заявлял Кривулин в записанной специально для мемориального вебсайта Генриха Сапгира в июне 2000 года[116]. По свидетельству всё того же М. Берга, Кривулин в те годы всячески пытался наблюдать за тем, как «прекрасно понимающий, что происходит» Пригов отчаянно пытался развить свой образ в угоду времени, желая стать уже не псевдосоветским поэтом, а скорее «псевдолесбийским, псевдоженским, псевдонемецким, псевдогомосексуальным» или любым другим автором – но обязательно таким, чтобы в характеристике с приставкой псевдо- присутствовала какая-либо из символических позиций, до сих пор воспринимаемая в штыки в художественных произведений официальной культуры[117]. «Но это если и получалось, то совсем не так убедительно, как раньше. Более того, это было почти никому не нужно:

---

[114] Там же.

[115] *Берг М.* Кривулин и Пригов // Журнал «Звезда». 2011. № 10. URL: https://web.archive.org/web/20211023213838/https://magazines.gorky.media/zvezda/2011/10/krivulin-i-prigov.html (дата обращения: 04.08.2024)

[116] *Карамазов И.* Беседа с Виктором Кривулиным. «От него исходили поразительные лучи любви» // Мемориальный сайт Генриха Сапгира. URL: https://web.archive.org/web/20180522051404/http://sapgir.narod.ru/talks/about/krivulin01.htm (дата обращения: 04.08.2024).

[117] *Берг М.* Указ. соч.

лесбийские, женские, немецкие и гомосексуальные песни не позволяли никому присваивать символическую и реальную власть. Кривулин каждый раз торжествовал – всё, теперь всё, Пригов сходит с круга. И каждый раз ошибался…», – замечал впоследствии Берг[118].

Поэт, деятель советского андеграунда Сергей Стратановский в интервью июня 2023 года[119] также воспринимал деятельность ленинградских поэтов 1960-х и 1970-х годов как оппозиционную относительно господствовавшего тогда в стране социалистического реализма. В стране отсутствовали частные издательства, независимые от государства толстые журналы и более массовые периодические издания, а члены официального же Союза писателей вообще не были заинтересованы в том, чтобы на литературной карте страны появлялись какие-либо новые имена, кроме их самих. Он связывал появление самиздатской периодики[120] с актуализацией процесса, который он условно именует «культурным сопротивлением», после знаменитой «бульдозерной выставки» художников сентября 1974 года. Стратановский не считает корректным само понятие «неофициальная литература»: «…дебютировать можно было только в официальной литературе, но нас туда не пускали. Потому-то и появилась самиздатская периодика». Своё местоположение в андеграундной тусовке он обозначает следующим образом: «Как литератор я мог существовать лишь в определённой среде. Такая среда в Ленинграде в 1970-е годы была, и она «держала на плаву». Благодаря ей и появилась самиздатская периодика. В этой среде были разные группы, и осознание, что мы образуем некое

---

[118] *Берг М.* Указ. соч.

[119] *Маркина А.* Сергей Стратановский: «Мы были на культурном пайке» // Журнал «Формаслов». URL: https://formasloff.ru/2023/06/15/sergej-stratanovskij-my-byli-na-kulturnom-pajke/ (дата обращения: 24.02.2024)

[120] По его словам, исключительно ленинградского явления, совершенно не принимая во внимание наличие аналогичной в Москве и других регионах страны: «Появление самиздатской периодики (это, кстати, почти исключительно ленинградское явление) – часть процесса, который можно назвать культурным сопротивлением…», – заявлял Стратановский. (*Маркина А*. Указ. соч.).

единство, приходило постепенно…»[121]. Несколько слов Стратановский посвятил и взаимоотношениям в группе литераторов: ему были дороги все те авторы, с кем он общался в юности, даже несмотря на то, что они в собственно литературном плане ему могли быть эстетически или идейно чужды, ведь со временем все подобные разногласия неизбежно стираются, и «начинаешь ценить то, что раньше оставляло равнодушным или даже вызывало раздражение». Упоминаемые Кривулиным слова из «запретной зоны социалистического реализма» «Бог», «Ангел», «Душа» и др. у Стратановского появлялись только в стихотворениях на экзистенциальные темы, но это совсем не означало, что по жизни данный поэт являлся сторонником идеи реального существования ангелов или субстанциональности души. «Просто на эти темы возможно говорить только так…», – отрезал все обвинения в «духовном» характере своей поэзии автор. А фольклор, в свою очередь, давал ему исключительную возможность говорить прямо или косвенно на некоторые интересовавшие его актуальные социальные темы. Здесь Стратановский реализует на практике кривулинские схемы «отчуждения от стихотворной ткани» и противопоставления автора его словам, доминирующую в ленинградской андеграундной поэзии 1970-х годов, а также обращение к некоторым архаичным образцам русской и мировой культуры как оппозиционный жест господствовавшему тогда в СССР социалистическому реализму. Сами понятия «петербургская», «московская», «уральская», «сибирская», «рязанская» и др. поэзии Стратановский считает достаточно рыхлыми, условными, которые только сбивают с толку всех читателей и исследователей андеграунда. Взамен этих географических категорий он предлагает говорить о «современной русской поэзии» (как назвал свою статью 1979 года Кривулин) и различных неоднородных векторах её развития, не называя их в тексте интервью, обосновывая это риском перехода в зону субъективных оценочных суждений. Такое сходство во взглядах на свою литературную деятельность у

[121] *Маркина А.* Указ. соч.

интервьюируемого не является случайным совпадением обстоятельств: в том же интервью 2023 года Стратановский называет Виктора Борисовича Кривулина «одним из тех людей своего поколения, которые во многом сформировали его как личность, а не как поэта».

Исследователь Софья Павлова в статье «Ленинградский литературный андеграунд как культурный феномен: специфика формирования и функционирования»[122] отмечает это явление как «сложное» и «неоднородное», у которого есть широкая вариативность интерпретаций и отсутствие какого-либо однозначного определения. Этот вывод был сделан исследовательницей на основании работ Станислава Савицкого, Льва Лурье, Бориса Иванова и др. Все эти авторы отмечали, что на протяжении своей истории культурный андеграунд радикально менялся, два выделяемых временных промежутка в его истории является самодостаточными периодами: иными словами, андеграунд 1950-х годов и 1960-х-1970-х – это совершенно разные хронологические периоды со своими особенностями и персоналиями. Началом первого периода следует считать смерть Сталина в марте 1953 г. и последовавшую за ней хрущёвскую оттепель 1950-х-1960-х годов. Его представителями являются участники в диапазоне от 1931 до 1938 г.г. рождения, которым к моменту начала вышеозначенных событий было 20-25 лет. Среди них: Дмитрий Бобышев (1936), Евгений Рейн (1935), Анатолий Найман (1936 – 2022), Владимир Уфлянд (1937 – 2007), Андрей Битов (1937 – 2018), Владимир Британишский (1933 – 2015), Михаил Ерёмин (1937 – 2022), Лев Лифшиц (Лосев) (1937 – 2009), Сергей Кулле (1936 – 1984) и др. Л. Лурье именует эту «группировку» «пятидесятниками», но к андеграунду их не относит. Пятидесятники – это группа поэтов, которые вышли из официальных ЛИТО 1950-х годов, крайне неоднородная по своему

[122] *Павлова С.* Ленинградский литературный андеграунд как культурный феномен: специфика формирования и функционирования // Телескоп: наблюдения за повседневной жизнью петербуржцев. URL: https://www.teleskop-journal.spb.ru/files/dir_1/article_content1197391279190905file.pdf (дата обращения: 25.02.2024)

«персональному» составу. Условно их можно разделить на два лагеря: те, кто ещё успел получить официальный литературный статус в хрущёвские времена за счёт наличия публикаций в легальных изданиях или членства в Союзе писателей, но потерпел неудачу в следующий период советской истории, и те, кто такой возможности в ближайшие 10-20 лет точно не получит. Второй период истории андеграунда начинается с 1964 года после ухода первого секретаря ЦК КПСС Никиты Хрущёва с занимаемых постов и прихода на его место Леонида Брежнева. Конец оттепели, обычно связываемый с этими событиями, для второй группы «пятидесятников» означал невозможность получения официального статуса в будущем. Одновременно с этим, в Ленинграде по Л. Лурье начинает формироваться так называемая «вторая культура» – движение со своими идеологией, эстетикой и этикой», представленное молодыми людьми, родившимися в период с 1944 по 1950 гг., иначе именуемое как «поколение семидесятников». К ним можно отнести Виктора Кривулина (1944 – 2001), Александра Миронова (1948 – 2010), Виктора Ширали (1945 – 2018), Сергея Стратановского (1944), Владимира Эрля (1947 – 2020), Елену Шварц (1948 – 2010), Евгения Звягина (1944 – 2018), Тамару Буковскую (1947) и др. Л. Лурье поводом для создания такой неформальной группировки считает цепочку событий, последовавшей вслед за уходом Хрущёва: «пражская весна» 1968 года, закрытие молодёжных литературных объединений, литературного клуба «Дерзание». «Всякая возможность самореализации в рамках официоза для большей части ленинградской творческой молодёжи исчезла», – отмечал Лурье в статье «Как Невский проспект победил площадь Пролетарской диктатуры» 1998 года[123]. Такие социальный и культурный фон привели их к созданию своей «второй» культуры, в противовес продолжавшему существование официозу. Несколько иным образом объясняет причины формирования «второй культуры» Борис Иванов. По его мнению, молодые литераторы, родившиеся

[123] *Лурье Л.* Как Невский проспект победил площадь Пролетарской литературы // Звезда. 1998. № 8.

в конце 1940-х годов, считали своей первостепенной задачей полностью отгородиться от официальной литературы, которую категорически не принимали. Если у Лурье представители литературного андеграунда – это скорее пассивные жертвы исторических и социально-политических обстоятельств, то у Иванова они обозначаются скорее как несогласные с официальными писательскими и поэтическими институциями оппозиционеры, активно выстраивающие и формирующие новую «среду обитания» и «бытования» со своими законами и традициями. «Жевать эту советскую жвачку и писать в соответствии именно вот с этой советской просодией совершенно не хочется. Это скучно и даже уже зазорно, поскольку не соответствует взглядам моим; практически всю свою жизнь я писал «в стол»…», – приводит С. Павлова следующие строки из своего интервью с Евгением Звягиным в своей статье[124]. Для того, чтобы не оставлять свои литературные практики, авторы-семидесятники были вынуждены занять низовые социальные позиции, работать учителями, референтами или репетиторами, как Кривулин, экскурсоводами и библиотекарями, как Стратановский, сторожами или электромонтёрами, как Ширали, переводчиками, как Шварц, а то и вовсе лифтёрами, операторами газовых котельных или дворниками, параллельно с этим продолжая заниматься творчеством. Завершение существования андеграунда С. Павлова связывает с началом перестройки в марте 1985-го, но на самом деле формально он прекратил своё существование в изначальном виде ещё в 1981-м, когда был создан «Клуб-81», куда вошли все заметные на тот момент деятели неофициальной поэзии. Это объединение уже имело официальный статус, а членство в нём допускало и возможности публикации без посредства неких неофициальных издателей, как то было ранее.

Условный мир ленинградского литературного андеграунда 1960-х-1970-х годов был неоднородным. Каждый автор по-своему видел себя в этой «тусовке», формировал собственные программу действий и систему

[124] *Павлова С.* Указ. соч.

литературно-эстетических вкусов в этой среде самостоятельно, единого свода правил на уровне манифеста, «идеологической платформы» или свода законов в этой «социальной группе» не существовало. В результате отсутствия оного идейные продолжатели традиций русского модернизма соседствовали в этой среде с религиозными философствующими мыслителями, откровенными диссидентами и поэтическими новаторами, а стратегии поведения самих литераторов с окружением были различными и формировались на основании причин их вовлечённости в среду. Наиболее точно структурные особенности этого течения (пусть и применительно к художникам, а не к поэтам) обозначил автор книги «Ленинградский андеграунд: начало» О. И. Штоф: «Это не была группа, организационно построенная подобно группировкам 20-30 годов. Это была скорее определённая художественная среда»[125].

Такой же неоднородной средой была и когорта московских неподцензурных литераторов. По словам Дмитрия Пригова, все творческие люди, склонные к новациям, были обязательно вхожи в круг изобразительного искусства, где всегда реализовывались оригинальные или просто небанальные идеи, даже если и сами не занимались ни рисованием, ни ваянием изящных скульптур. «Например, Всеволод Некрасов сам не занимался искусством, но дружил с художниками Кабаковым и Булатовым. Рубинштейн не занимался изобразительным искусством, но его тексты всегда были на границе перформанса, литературы и объекта», - вспоминал в 2000 году в одном из интервью Д. А. Пригов, который являлся выпускником скульптурного отделения Строгановского училища, членом Союза художников с 1972 года[126], а про себя всегда говорил: «я не поэт, а деятель

---

[125] *Штоф О. И.* Ленинградский андеграунд: начало // Библиотека музея современного искусства «Гараж». URL: https://garagemca.org/programs/library/catalogue/L18650 (дата обращения: 20.10.2024)

[126] *Кацов Г.* Дмитрий Пригов: «Единственное, что я могу преподать, – это тип существования в литературе» // Проект «Литературa». URL: https://literratura.org/non-fiction/615-dmitriy-prigov-edinstvennoe-chto-ya-mogu-prepodat-eto-tip-suschestvovaniya-v-literature.html (дата обращения: 07.07.2025).

культуры», что являлось игровой стратегией при построении своего «медийного» образа (равно как и ответ на реплику «Вы же художник!» «Нет, я поэт!»)[127]. В отличие от Пригова, считавшего русскую литературу морально устаревшей субстанцией, из-за которой люди до сих пор тоскуют по Пушкину, Лев Рубинштейн, напротив, считал[128], что русская классика, наоборот, является «старым» фундаментом для концептуального творчества, равно как и «современная музыка – не джазовая, не роковая, а современная академическая музыка, те же минималисты, Джон Кейдж, или современное изобразительное искусство, на меня очень повлиял поп-арт, к примеру, американский»; кроме того, сам концептуалист не считал себя уникальным человеком, ввиду комплекса социальных обстоятельств, формировавших людей подобного типа. «У меня был круг, друзья – единомышленники, мне было кому показывать написанное и кого читать. Мы были, с точки зрения среднестатистического советского человека, маргиналы. Для нас, наоборот, они были маргиналы. Мы, в 70-е годы, ощущали себя реально центровыми ребятами, никакого ощущения ущербности не было. Чувство свободы давало то, что нас не выставляли, не публиковали. Именно на этом формировалась эта эстетика. Смешно вообразить, что в 70-е годы меня могли опубликовать с этими моими карточками. Для официальной литературы мы были такими “психами”, “уродами”. Нам хватало друг друга, своей среды. Это были такие люди, каждый из которых стоил тысячи. Собирались, в основном, в мастерских художников – они были больше квартир и к тому же в центре [Москвы]…», - вспоминал впоследствии Рубинштейн[129]. К единомышленникам Рубинштейн относил Кабакова, Булатова (как и Пригов),

---

[127] *Офицерова Е.* «Я не поэт, я деятель культуры». Десять лет без Дмитрия Александровича Пригова // «Горький». URL: https://web.archive.org/web/20231125132850/https://gorky.media/context/ya-ne-poet-ya-deyatel-kultury-desyat-let-bez-dmitriya-aleksandrovicha-prigova/ (дата обращения: 07.07.2025)

[128] *Золочевская Т.* Лев Рубинштейн: “Целый год – долгая череда приобретений и потерь” // Проект «Ревизор». URL: https://www.rewizor.ru/literature/interviews/lev-rubinshteyn-tselyy-god-dolgaya-chereda-priobreteniy-i-poter/ (дата обращения: 07.07.2025).

[129] *Золочевская Т.* Указ. соч.

поэтов Михаила Айзенберга, Сергея Гандлевского, Дмитрия Пригова и Всеволода Некрасова.

Тимур Кибиров о своём становлении как поэта говорил следующее: после службы в армии и случившегося тогда же «внутреннего кризиса» он решил, что для современного литератора необходимо гуманитарное образование, в связи с чем окончил областной педагогический институт, в котором застал развитие комсомольской карьеры писателя и публициста Юрия Полякова, а также автора одностиший Владимира Вишневского, учившегося на курс раньше. Своих друзей он подразделял на две категории: друзья школьных лет и друзья из числа литераторов. «В конце 1980-х годов сложилась группа поэтов, совершенно разных, но объединённых такими тёплыми человеческими отношениями: Денис Новиков, Сергей Гандлевский, Дмитрий Пригов, Михаил Айзенберг, Лев Рубинштейн. Любимым языком Кибиров считал язык А. А. Блока, Серебряного века[130]: «И начались эти поиски. Помогло знакомство с хорошей современной литературой, меня потряс Бродский, Венедикт Ерофеев. И годам к 30, к тому самому 1985 году я начал писать те стихи, за которые мне сейчас не стыдно…», - говорил Кибиров в 2001 году[131].

О неподцензурных авторах-«москвичах» тот же Кибиров в 2003 г. говорил следующее, наиболее чётко характеризующее всю эту группировку: «Нас объединяла скорее непохожесть друг на друга и взаимный интерес к тому, что каждый делает. Никакой литературной школы мы не образовывали, что приводило в некоторое смущение литературоведов... Я был скорее сам по себе, насколько это возможно в современной литературе. А те, кто "хором" печатался в "Юности", может, и выглядели со стороны дружной компанией, но говорить о какой-то коллективной судьбе не приходится. С Иртеньевым

---

[130] Интервью с издателем: Тимур Кибиров // Интернет-портал KM.ru. URL: https://web.archive.org/web/20190804141420/https://www.km.ru/glavnoe/2001/09/09/intervyu-s-izdatelem/timur-kibirov (дата обращения: 07.07.2025).

[131] Там же.

случилось одно, с Гандлевским - другое, со мной - третье... Никакого хождения пионерским отрядом не было - и слава Богу...»[132].

Автор доклада «Другое настоящее. Время и безвременье в ранней неподцензурной поэзии» Антон Азаренков выделяет[133] четыре общих подхода к «историко-литературным» проблемам второй культуры и второй поэзии, на основании того, что все исследователи и непосредственные участники тех событий по-разному отвечали на вопросе о единстве и условной сплочённости «оппозиционных» деятелей культуры. Первым из таковых является «ламинарно-исторический», в его рамках «оппозиционная» советской культуре поэзия воспринимала себя законным продолжателем традиций классической и модернистской европейских литератур. В этой связи О. Седакова говорила следующее: «Описывая “другую” поэзию, я заметила странную вещь: в качестве “других” или “новых”, мне приходилось рассматривать самые привычные свойства нормальной поэтической традиции. <…> “Другим”, в сущности…, было советское искусство, созданное путём особой селекции…». Иными словами, «оппозиционная», подпольная поэзия можно было охарактеризовать лозунгом «Настоящая, нормативная поэзия – это мы!», а пласт официальных, советских текстов с тем же успехом назвать «монстром», «уродцем», отступающим от всего предыдущего литературного опыта, как российского, так и зарубежного.

Второй подход Азаренков именует «кризисно-историческим». В его рамках «неподцензурный» пласт русской литературы прошёл все стадии формирования в условиях резких перемен в социально-политической обстановке в стране распространения. Среди главных факторов выделяются ужесточение цензуры в первые пореволюционные годы, учреждение Союза

---

[132] *Рычкова О.* Тимур Кибиров: «Обязанность старших – сетовать на молодёжь» // Газета «Труд». URL: https://web.archive.org/web/20210817115630/https://www.trud.ru/article/03-10-2003/62785_timur_kibirov_objazannost_starshix--setovat_na_mol.html (дата обращения: 07.07.2025).

[133] *Азаренков А.* Другое настоящее. Время и безвременье в ранней неподцензурной поэзии // Научный фонд ВШЭ. URL: https://philology.hse.ru/mirror/pubs/share/983058058.docx (дата обращения: 22.07.2025).

писателей СССР, установление «социалистического реализма» как главного жанра художественных произведений, сталинские репрессии, революционные события в социалистических странах (Венгрия в 1956, ЧССР в 1968). В частности, такой позиции придерживался Л. Рубинштейн: «Слом десятилетий произошёл в 1968-м – не столько из-за студенческих волнений, а сколько после пражских событий. Подпольность и андеграундность появились как раз тогда, когда исчезла всякая надежда стать официальной литературой, официальной культурой, когда определилась социальная позиция отторжения…»[134]. В рамках этого подхода следует принимать к сведению следующее обстоятельство: неофициальная поэтика возникала и развивалась скачкообразно, не формируя при этом никакой сплочённой «агентурной сети» и появляясь исключительно как ответ на вмешательства «извне».

Третий подход, признаваемый автором доклада как наиболее популярный – социально-культурологический, рассматривающий андеграунд как некий самостоятельный, но при этом не обособленный институт, в котором можно выделить некое подобие инварианта, свои особенности производства и бытования текстов, а также некоторый набор мировоззренческих установок самих участников.

Четвёртый подход Азаренков определяет как «эссенциалистский», в его рамках андеграундная литература представляется как антипод литературе официальной. Особенно это касается вопросов эстетики и художественной формы, а не политики, как в случае со вторым подходом. При его рассмотрении у исследователя впервые возникают следующие вопросы: а существует ли вообще в литературе какой-либо иерархический комплекс «андеграундной поэзии», например, по аналогии с давно устоявшимся в науке «кавказским текстом русской литературы», в рамках которых Северный Кавказ с художественной точки зрения обязательно рассматривался как семиоэстетический объект? И действительно ли

[134] *Савицкий С.* Андеграунд. С. 65.

«неподцензурный» поэтический язык является «другим» по отношению к устоявшейся норме?

Ответ на первый вопрос можно дать, в частности, по итогам изучения материалов научно-практической конференции 2012 года под названием «Вторая культура: неофициальная поэзия Ленинграда в 1970-е-1980-е годы»[135]. Так, из доклада Ю. Б. Орлицкого «Версификационная уникальность неофициальной петербургской поэзии» следует, что метрический и строфический репертуары неподцензурной поэзии разнообразны. Разные поэты постоянно обращались к разным стихотворным и строфическим типам, среди них силлабический стих (А. Кондратов, О. Охапкин), раёшный стих (В. Уфлянд), верлибр (С. Куллэ, Алексеев), сонеты (Л. Аронзон, В. Кривулин), одическая строфа (М. Генделев), верлибры. Автор доклада «Поиски личного языка поэтами филологической школы» Л. Зубова обращается к анализу художественного творчества двух представителей одной «группировки» Л. Виноградова и М. Ерёмина (оба они в своё время учились на филологическом факультете Ленинградского университета), по итогам которого были сделаны следующие наблюдения: стихотворения Виноградова изобилуют примерами фонетической, лексической, грамматической игры, в то время как тексты Ерёмина являются метафоричной и герметичной поэзией с интонацией «спокойного рассуждения», и представляют собой некую попытку «разгадывания мира», которая только умножает возникающие вопросы. Иными словами, даже в рамках одной условно выделяемой группировки авторы прибегали к разным поэтикам и не следовали какому-то одному «незыблемому» инварианту со своим набором топосов (как, например, в древнерусской литературе следует выделять топосы-мотивы, часто повторяющиеся ситуации, устойчивые формулы, взятые из Библии, устойчивые сюжетные конструкции).

---

[135] *Казарновский П.* Научная конференция «Вторая культура. Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970-е-1980-е годы» // Новое литературное обозрение. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/118_nlo_6_2012/article/13300 (дата обращения: 22.07.2025).

Н. Д. Тамарченко в словаре актуальных литературоведческих терминов «Поэтика» определял инвариант как форму или структуру, интуитивно выделяемую читателем или же реконструируемую исследователем на основании сравнения примеров литературно-художественных произведений, для которых она будет играть роль модели, порождающей всё новые и новые варианты её реализации. Понятие функционирует преимущественно в области изучения жанровых структур, сюжетных схем – как жанровых, так и универсальных. Наиболее ярким примером здесь служит концепция В. Я. Проппа «Морфология сказки», где характерными чертами инварианта обозначены часто повторяющиеся и варьирующиеся элементы сюжета волшебных сказок, именуемые словом «функции», жёсткие последовательность событий и особенности выбора функций на всех этапах развития сюжета. Согласно тексту работы А. Жолковского «Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак»[136], смысловой инвариант любого художественного текста и особенно его составных частей является темой, которая, в свою очередь, может разбиваться на ряд тематических элементов, наиболее крупными из которых являются подтемы. Проведение тем может осуществляться не только через предметную сферу (то есть, через то, «о чём говорится в тексте»), но и через сферу орудийную (то есть, с помощью чего «нечто говорится»; в поэзии к ней относятся общеязыковые средства, как то грамматика, фонетика и сочетаемость, а также средства поэтического языка – метр, тропы, синтаксис). По Жолковскому смысловая инвариантность может устанавливаться одновременно и для множества текстов, не оставляя в стороне и стихотворения, и новеллы, и пьесы. Общий смысловой инвариант (условный «блок» постоянных тем) всех текстов одного автора, и более частые инварианты, к которым Жолковской относит постоянные подтемы, разновидности этих постоянных тем и подтем, и все вместе они образуют

[136] *Жолковский А.* Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак // Проект USC Dornslife. URL: https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib12 (дата обращения: 22.07.2025).

целую иерархию постоянных тематических величин, именуемую поэтическим миром.

Применительно к советской неподцензурной поэзии нельзя говорить о каком-либо общем смысловом инварианте, который бы неизбежно объединил в единый «монолитный» блок всех деятелей, причастных к написанию подобных текстов. Взамен можно выделить только частые инварианты, которые могут повторяться строго у одного автора и при этом не находить никакого отражения у другого. В продолжение этой мысли следует также обратиться к книге Ст. Савицкого «Андеграунд», где неофициальная культура в целом воспринимается как своеобразное постмодернистское явление, представляющее собой смесь несопоставимых между собой техник, стилей, направлений из разных периодов истории культуры, где в одной компании запросто могли оказаться и впоследствии мирно уживаться люди, вряд ли бы оказавшиеся за одним столом, в одной комнате и в одно и то же время: футурист, заумник, конструктивист, битник, художник, неореалист, религиозные авторы уровня Ольги Седаковой или Елены Шварц, авторы поэм о древнерусской истории, поп-артист, концептуалист.

Отсюда вытекает и столь пёстрая вариативность поднимаемых в андеграундных стихотворения тем, не позволяющая нам сформировать некий «палимпсест» или инвариант, на который бы впоследствии могли бы быть нанизаны их тексты. Так, среди поднятых разными деятелями андеграунда тем одновременно выделяются и впоследствии одновременно существуют интерес к истории и месту человека в ней (как в поэзии Сергея Стратановского, которая строилась на столкновении человека с историей, нередко могла сводиться к описанию исторических событий и лиц, выстраиваться по аналогии с мифом), обращение к личности и её мировосприятию как конечному пункту своих «художественных поисков», фиксация своего восприятия мира в общекультурном контексте, демонстративно весёлая насмешка над официальной советской культурой как

проявление «неподцензурности», выделяющей контркультуру, обращение к мифам, загробной жизни, избыточная религиозность. Одновременно с этим могут встречаться у одних авторов андеграунда и вообще не встречаться у других тексты, из которых был полностью «выхолощен» нарративный смысл, что тем самым текст превращался в некое изображение, лишённое своей понятийной значимости. Или же тексты, в основе которых присутствует приём так называемой «литературной механики», то есть принцип монтажа, целью которого является перекодирование исходного материала, калейдоскопическое коллажирование фрагментов текстов из разных культур, синтез одновременно и литературного, и музыкального материала. Так, по принципу сочетания известной музыки и литературного источника были сочинены некоторые тексты А. Хвостенко и А. Волохонского, которые построены на приёме вольного перевода, переложении и пародии. Среди них – текст поэтического завещания «Отворите шире ворота», который был положен на мелодию «Во поле березонька стояла». Или коллажи хеленуктов «Из Е. Винокурова», «Из Константина Ваншенкина», которые синтезировали в себе фрагменты текстов «официальных» советских поэтов. Также нередки случаи обращения к теме проживания на задворках советского общества «маленьких компаний чудаков», откровенно асоциальных персонажей: Савицкий характеризует их как «письма об их индивидуальном жизненном опыте, обращённые от лица частного писателя к частному читателю».

Для ответа на второй из поставленных нами вопросов сначала следует разрешить ряд проблем, поставленных в конце первой главы настоящего исследования, в частности, о соотношении понятий «поэтический язык», «язык», «идиолект», «стиль», «язык художественной литературы» и пр.

2.2. Поэтический язык как «минус-язык»

М. Л. Гаспаров в словарной статье «Поэтика» даёт следующее определение этому понятию[137]: «…наука о системе средств выражения в литературных произведениях, одна из старейших дисциплин литературоведения». В широком смысле слова она может совпадать с теорией литературы в целом, в узком – с одной из областей теоретической поэтики. Во втором качестве она специализируется на изучении специфики литературных родов, направлений, жанров, течений, законов внутренней связи и соотношений разных уровней художественного целого. Поскольку все средства выражения в литературе неизбежно будут сводиться к языку, Гаспаров считает, что поэтика может быть определена и как наука о художественном использовании средств языка. Целью поэтики являются выделение и систематизация таких элементов текста, которые формируют эстетическое впечатление от произведения. В формировании последнего, безусловно, принимают участие все элементы художественной речи, но в разной степени: например, в поэтических текстах значительную роль будут играть такие компоненты, как ритмика и фоника, в прозаических – элементы сюжета. Все мировые культуры также обязательно имеют свой набор атрибутивных средств, которые позволяют выделить непосредственно литературные произведения из общего «нелитературного» фона. Такие ограничения могут затрагивать ритмику (в случае, если перед нами стихотворение), лексику или синтаксис, тематику (излюбленные типы героев и событий). Не менее сильным эстетическим «возбудителем» следует считать и нарушения системы средств (прозаизмы в поэзии, введение новых, нетрадиционных тем в прозе), и разными исследователями такие «отступления от традиции» будут восприниматься по-разному: исследователь, принадлежащий к той же культуре, что и исследуемое им произведение, будет постоянно обращать внимание на любое отклонение, или «перебой», а фон – воспринимать как что-то естественное.

[137] *Гаспаров М.Л.* Поэтика // Портал «Большая российская энциклопедия». URL: https://old.bigenc.ru/literature/text/3164527 (дата обращения: 02.05.2025)

Исследователь из «другой» культуры будет прежде всего ощущать понятную ему «общую систему приёмов», постоянно сравнивая её с примерами из родной страны, а все нарушения – в меньшей степени, в том числе и в связи с принадлежностью к иной культуре. Изучение поэтической системы «изнутри культуры» ведёт к появлению поэтики нормативной, которая может варьироваться от более осознанной, как при классицизме, до «менее осознанной», как в европейских литературах XIX века, исследования «извне» - к появлению поэтики описательной. До обособления и ухода региональных литератур от традиции доминировала нормативная поэтика, затем наблюдается крен в сторону описательной.

Гаспаров выделяет три типа поэтики[138]: общая (варианты: теоретическая, систематическая, «макропоэтика»), частная (описательная), историческая. В интересы общей поэтики входят звуковое, словесное и образное строение текста, их эстетически-действенные элементы. В звуковом строе к таковым будут относиться ритмика и фоника, если же проводится анализ стихотворного текста, немалое внимание следует уделять также метрике и ритмике (построение метрико-ритмических схем). В словесном строе изучаются особенности лексики, морфологии и синтаксиса произведения, в образном строе – система персонажей, предметы, мотивы, сюжеты. В интересы частной поэтики входит композиция, или взаимная соотнесённость всех эстетически значимых элементов текста, исторической – эволюция отдельных поэтических приёмов и их систем, изучаемая с помощью методов сравнительно-исторического литературоведения.

Словесный (языковой) текст, ввиду семиоэстетической природы подлинно художественной литературы, является единственной возможной материальной формой существования его содержания, так же как выразительные звуковые сигналы в случае с музыкой, или же цвета, линии, мазки кисти и объём для произведений изобразительного искусства. Именно с помощью задействованного словесного материала (именуемого

[138] *Гаспаров М.* Указ. соч.

Гаспаровым «поэтическим языком») специалисты (филологи как «профессиональные читатели») имеют возможность реконструировать содержание того или иного литературного произведения, определить индивидуальные авторские особенности письма, а также его место анализируемого текста в культуре своего времени. Именно поэтому понимание языка является столь необходимым для понимания текста как единого целого и художественного мира авторов в частности.

По итогам изучения словарной статьи М. Л. Гаспарова можно прийти к следующему выводу, который можно рассматривать как одновременный ответ на некоторые из поставленных в конце 1-й главы вопросов (о месте поэтического языка в системе категорий поэтики, о значении и смысле понимания ЯХЛ для понимания художественного текста):

С точки зрения предмета изучения различаются поэтика теоретическая (общая), частная и историческая.

В число задач общей, или теоретической поэтики, как это сформулировал В. Жирмунский в работе «Задачи поэтики» (1919)[139], входят «систематическое описание поэтических приёмов и их классификация», а также построение системы научных понятий, в которых будет нуждаться специалист при решении возникающих перед ним индивидуальных проблем; ввиду того, что главным материалом поэзии является слово, то каждой науке главы о языке должна соответствовать своя глава теоретической поэтики. Частную поэтику интересуют композиция и в особенности взаимодействие задействованных художественных средств (эстетически значимых элементов текста), в её основе лежит описание отдельных произведений. Историческая же поэтика изучает генезис и развитие эстетического объекта и его архитектоники (отдельных поэтических приёмов и их систем)[140].

---

[139] *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики [1919] // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 15-55.

[140] *Гаспаров М.Л.* Поэтика // Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). С. 295-296.

Язык художественной литературы принадлежит к теоретической, или так называемой «макропоэтике», поскольку в её интересы входят в том числе и так называемый «словесный строй». Поскольку ввиду семиоэстетической природы художественной литературы словесный текст является единственной возможной материальной формой его бытования, именно с его помощью можно не только реконструировать содержания тех или иных результатов писательского труда, но и понять, как выстроен художественный, отличный от реального во всех отношениях, мир.

Прежде чем создать на основании рассмотренных нами в первой главе настоящей работы инвариант (неизменную конструкцию, отражающую все её отличительные признаки) поэтического языка, нам, помимо собственно понятия «поэтика», необходимо также определить значение таких понятий, как язык, идиолект, стиль, язык художественной литературы. Согласно статье из Лингвистического энциклопедического словаря (автор А. Е. Кибрик)[141], под языком подразумевается «основной объект языкознания, в первую очередь – человеческий язык, оппозиционный языкам искусственным и языку животных, чьё появление следует связывать с возникновением и существованием человека разумного (homo sapiens)». В свою очередь, термин язык, согласно статье, имеет два взаимосвязанных значения:

1) Язык как класс знаковых систем (или «язык вообще»);
2) Конкретный этнический, или же «идиоэтнический» язык, то есть некоторая реально существующая знаковая система, используемая некоторым социумом в некоторых времени и пространстве.

Язык в значении «класса знаковых систем» воспринимается авторами словарной статьи как возникшая на определённом этапе развития человечества и закономерно развивающаяся семиотическая (знаковая) система, обладающая свойством социальной, а не индивидуальной

[141] *Кибрик А.Е.* Язык // Лингвистический энциклопедический словарь (ЛЭС). С. 605-606.

предназначенности. Система полифункциональна, среди её функций – создание, хранение и передача информации. В связи с этим язык является основной общественно значимой, опосредованной мышлением, формой отражения окружающей человека действительности и самого себя, хранения знаний о повседневной жизни социума (эпистемическая функция), а также средством получения новых знаний (познавательная, или когнитивная функция). В то же время язык является основным средством человеческого общения (коммуникативная функция), средством передачи тех или иных сведений адресату. Тем самым свойства языка естественным образом согласуются с потребностями и условиями протекания коммуникативной деятельности индивида, поскольку никакая общественно полезная деятельность не может обойтись без обмена информацией.

Выделяются следующие социальные разновидности языка: идиолект (индивидуальный язык одного человека; более подробно она будет расписана ниже), говор (множество структурно близких друг другу идиолектов, распространённых в небольших, территориально замкнутых группах людей, где при этом не наблюдается никаких серьёзных территориально характеризуемых различий), диалект (множество говоров с выделяемым внутриструктурным единством). На разных стадиях социального развития некоторые стихийно возникавшие, развивавшиеся и существовавшие языки, по словам авторов словарной статьи, вступают в высшую форму своего бытования – форму литературного языка, отличительной чертой которых являются социально регламентированная нормированность и наличие относительно широкого диапазона функциональных стилей. При этом важно принять к сведению то обстоятельство, что если в какой-то отдельно взятый момент времени число идиолектов (индивидуальных реализаций языка) может быть больше числа проживающих на Земле людей, то живых (активных) языков в том же самом пространстве насчитывается в разы меньше – от 3 до 7 тысяч. Все языки, как существующие, так и существовавшие ранее, могут быть разбиты на группы с точки зрения

«родства», на основании их происхождения от так называемых «праязыков» или определённых языковых традиций.

Под идиолектом автор ЛЭС В. А. Виноградов[142] подразумевает «совокупность формальных и стилистических особенностей, присущих одному отдельному носителю того или иного языка. Этот термин был создан по аналогии с уже упоминавшимся выше термином «диалект». В узком смысле слова – только специфические особенности носителя языка, и именно в этом аспекте изучение идиолектов выглядит наиболее актуальным для поэтики, основной интерес которой лежит в плоскости соотношения общих и индивидуальных характеристик речи. В широком смысле идиолект обозначается авторами как реализация того или иного языка в устах индивида, или «совокупность текстов, порождаемых говорящим и исследуемых лингвистом с целью изучения системы языка», «точечный представитель» идиома – языка, совмещающего в себе как общие, так и специфические черты его структуры, нормы и узуса. Идиолект является единственной доступной для наблюдения языковой реальностью, в связи с чем во времена младограмматизма некоторые учёные ошибочно преувеличивали его значимость и нередко трактовали язык в целом как совокупность идиолектов, попутно отказывая языку в его безусловной социальной значимости, о которой в этой главе говорилось выше.

Словоформа, по мнению автора соответствующей словарной статьи в ЛЭС А. А. Зализняка[143], является словом (лексемой) в некоторой грамматической форме (нередко – в единственной, как, напр., у несклоняемых имён существительных кино, пальто, домино), например – «сад», «садами», «пишет», «вчера». Словоформа имеет ярко выраженный двусторонний характер. Внешней её стороной автор считает последовательность фонем с указанием места ударения, внутренней – её

---

[142] *Виноградов В.А.* Идиолект // Лингвистический энциклопедический словарь (ЛЭС). С. 171.

[143] *Зализняк А.А*. Словоформа // Лингвистический энциклопедический словарь (ЛЭС). С. 470.

значение, или же некоторую совокупность таковых. Две внешне неидентичные словоформы с совпадающей внутренней стороной (водою, водой) следует считать вариантами друг друга; среди вариантов также приводятся случаи омонимии (попугай – существительное, птица, и попугай – глагол – от глагола неопределённой формы «пугать», «рыбы» как существительного в форме родительного падежа единственного числа и существительного в форме именительного падежа множественного числа). Любой словоформе обязательно присущи синтаксические свойства – способность соединяться с другими членами предложения, совокупность их синтаксических характеристик образует «синтактику». При этом важно принимать во внимание то обстоятельство, что, хоть синтактика и не входит во внутреннюю часть словоформы, связи между элементами значения и синтаксическими характеристиками всё же сильны, так как традиционно внутренняя сторона словоформы понимается в расширительном смысле – как включающая и синтаксические характеристики. В некоторых лингвистических работах, преимущественно зарубежных, словоформа может именоваться просто словом, рассматриваться как часть всевозможных значений термина «слово».

Автор ЛЭС Ю. А. Бельчаков подразумевает под стилизацией[144] намеренное построение художественного повествования в соответствии с принципами организации того или иного языкового материала и (что немаловажно) характерными внешними речевыми приметами, присущими той или иной социальной среде, исторической эпохе, литературному направлению, жанру, идиостилю писателя, специально выбираемыми автором в качестве объекта имитации или же литературных провокаций и (или) мистификаций. Автором словарной статьи выделяются следующие стилизации в зависимости от объекта: на фольклор («Песня про царя Ивана Васильевича» М. Ю. Лермонтова), на народную разговорную речь («Левша»

[144] *Бельчаков Ю.А.* Стилизация // Лингвистический энциклопедический словарь (ЛЭС). С. 492.

Н. С. Лескова). Такое построение используется в идейно-эстетических целях, для реализации идей исторического повествования, для демонстрации жизни различных социальных слоёв, в пародийных и сатирических целях. (в том числе и в стихотворных текстах, которые будут рассматриваться в настоящей работе). Стилизации постоянно актуализируют определённые языковые элементы и приёмы, находятся в тесной зависимости от задач повествования: так, в исторических стилизациях обязательно будут актуализироваться лексико-семантические и фразеологические архаизмы и историзмы. Жанровая же стилизация будет постоянно выдвигать на первый план принципы композиционно-речевой структуры, отличительные особенности синтаксической организации имитируемых текстов. В социально-речевой стилизации, чьи примеры также будут широко представлены в последующих главах работы, актуализируются наиболее распространённые фонетические, лексико-фразеологические и синтаксические особенности речи выведенных в тексте представителей тех или иных социальных групп. Ещё одним возможным вариантом стилизации можно считать пародию, который намеренно и гипертрофированно выделяет и «высмеивает» атрибутивные черты «прототипного стиля», выбранного в качестве объекта юмористического или сатирического толкования.

В Лингвистическом энциклопедическом словаре также присутствует словарные статьи, посвящённая толкованию двух антонимичных понятий «литературный язык» (автор М. М. Гухман)[145] и «язык художественной литературы» (автор Ю. С. Степанов)[146]. Литературный язык в соответствующей словарной статье был назван «основной наддиалектной формой существования языка, противостоящей территориальным диалектам, исторической категорией, чья функциональная нагрузка менялась в зависимости от господствовавшей эпохи и уровня культурного развития того

[145] *Гухман М.М.* Литературный язык // Лингвистический энциклопедический словарь (ЛЭС). С. 270.
[146] *Степанов Ю.С.* Язык художественной литературы // Лингвистический энциклопедический словарь (ЛЭС). С. 608-609.

или иного общества, а статус будет зависеть от закрепления отдельных сфер общения за той или иной формой существования языка, иначе говоря – от языковой ситуации, характера и числа компонентов. Например, как утверждает автор статьи, классический арабский литературный язык оформился в VII-VIII вв. как язык поэзии, исламской религии, образования и науки, на прочной базе в виде хорошо сформировавшейся арабской культуры. У истоков литературных языков нынешних стран Западной Европы были преимущественно поэтические и прозаические жанры художественной литературы, народный эпос, отчасти религиозная литература. Последние из упомянутых литературных языков достаточно поздно начинают обслуживать интересы образования и науки, в связи с тем, что там в те годы господствовал исключительно латинский язык. В случае, если в сфере устного общения в той или иной точке земного шара будет господствовать территориальные диалекты или полудиалекты, то литературный язык будет ограничиваться сферой письменности. Наличие письменности не всегда может признаваться специалистами как обязательный признак литературного языка, даже несмотря на то, что её появление всегда в значительной степени меняет его характер, расширяет сферы возможного использования. Но вместе с этим суждением имеется и другая точка зрения относительно происхождения литературного языка, сторонники которой связывают этот процесс со становлением письменности (среди них Ф. П. Филин и др.). Такие специалисты, как А. В. Десницкая, М. М. Гухман и др. полагают, что язык устной поэзии у разных народов, а также формульные элементы в языке обряда или устного права в совокупности обладают степенью «наддиалектности и обработанности», которая позволяет относить их к ранним литературным языкам. Не относится к обязательным отличительным признаком литературных языков и существование каких-либо единых кодифицированных норм, поскольку их становление пришлось на поздние периоды истории литературных языков и характеризуют только их определённую разновидность – национальные литературные языки.

Социальная база литературного языка определяется тем, на какую языковую практику он опирается и каким образцам следовал в процессе своего развития. Для средневековых литературных языков характерна достаточно узкая социальная база, ввиду того, что она обслуживала культуру высших слоёв феодального общества, что обусловило их стилистическую систему и попутно позволило обособить их от языков сельского и городского населения. Процесс формирования литературных языков разных стран характеризуется тенденцией к демократизации, к расширению их социальной базы, к сближению книжно-письменных и народно-разговорных стилей, в истории многих литературных языков также большую роль играет и творчества выдающихся писателей уровня Александра Пушкина (Россия), Уильяма Шекспира (Великобритания).

Понятия «литературный язык» и «язык художественной литературы» не являются синонимичными, поскольку литературный язык далеко не только охватывает не только художественные произведения. Среди других реализаций литературного языка автором статьи называются также публицистика, политика, наука, любые устные выступления. В статье о языке художественной литературы её автор (Ю. С. Степанов)[147] предлагает два значения этого понятия:

1) Язык, на котором создаются художественные произведения, при этом – отличный от повседневного («практического») языка, являющийся предметом истории языка в целом и литературного языка в частности. Термин «художественная литература» применительно к этому значению следует рассматривать широко, не исключая из поля зрения и устные ее формы, вроде поэм Гомера;
2) Поэтический язык, свод правил, лежащих в основе всех художественных текстов, как прозаических, так и стихотворных, и отличных от аналогичных правил языка практического. В этом смысле язык художественной литературы выражает эстетическую

[147] *Степанов Ю.С.* Указ. соч.

функцию национального языка, является предметом исторической поэтики и семиотики литературы.

В обществах с отсутствующим литературным или общим языком, где разговаривают исключительно на диалектах, язык художественной литературы находится в положении «наддиалектной» формы речи. Примером такового автор считает античную Грецию – язык гомеровских «Илиады» и «Одиссеи» не был связан ни с одним территориальным диалектом, а является только языком искусства, эпоса. В то же время в античных риториках и поэтиках была осмыслена двойственность поэтического языка. В частности, в «Поэтике» Аристотеля он был рассмотрен с точки зрения особого предмета, семантики – соответствия и подражания природе, в «Риторике» язык практический же был рассмотрен безотносительно предмета, как «строй речи» и «способ говорения» (мимесис).

В целом же Ю. Степанов инвариантно характеризует язык художественной литературы как систему языковых средств и правил, различающихся в зависимости от исторической эпохи, но равно позволяющих создание воображаемых, возможных вымышленных миров в пространстве литературного произведения, как «особый интенсиональный язык, который строится по законам логики с некоторыми специфическими законами семантики», в котором не действуют правила истинности и ложности (напр., предложение «Князь Андрей Болконский был на Бородинском поле» не является ни истинным, ни ложным в экстенсиональном смысле, в его рамках невозможны замены тех или иных слов на синонимы из практического языка (то есть нельзя сказать вместо «Князь Андрей Болконский увидел лицо Наполеона» нечто вроде «Князь Андрей Болконский увидел лицо героя Ста дней»), также он допускает более широкую семантическую и лексическую сочетаемость слов и высказываний. Язык художественной литературы также именуется автором словарной

статьи «языком эстетических ценностей», претендующим на самостоятельную художественную ценность.

Интересующее нас понятие «Поэтический язык» и в Литературном (В. П. Григорьевым)[148], и в Лингвистическом энциклопедическом словарях (Ю. С. Степановым)[149] рассматривается как синоним (эквивалент) языка художественной литературы, в связи с чем для него не было написано специальных словарных статей.

По итогам изучения словарных статей можно сделать следующие выводы:

- Ввиду семиоэстетической природы литературы язык является главным её инструментом, составляет основной материал любого художественного произведения;

- Литературоведению, в отличие от языкознания, интересен не язык «сам по себе», а только его применение авторами-творцами в художественных практиках, даже несмотря на то, что именно из языкознания были позаимствованы многие термины, используемые литературоведами при изучении языка художественного произведения;

- Литературный язык и язык художественной литературы – это не тождественные понятия. Первое понятие обозначает «основную, наддиалектную форму существования языка», склонную по природе к обработанности и регламентации. Деятельность литературного языка регламентирована определёнными правилами, его нормы зафиксированы в словарях и многочисленных учебных пособиях. Литературный язык является основой для художественного, но язык художественной литературы будет отличаться большей лаконичностью, образностью и выразительностью.

---

[148] *Григорьев В.П.* Язык художественной литературы // Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). С. 524-526.
[149] *Степанов Ю.С.* Указ. соч.

- Поэтический язык в основном воспринимается специалистами-предшественниками как синоним для понятия «язык художественной литературы».

Автор пособия «Практическая поэтика» И. В. Фоменко в главе «Слово в контексте»[150], призывая оставить теоретикам споры о том, что есть язык художественной литературы и каковы его принципиальные отличия от литературного языка и бытовой речи, также, как и Ю. Степанов, обращает внимание на то, что в художественном тексте всегда существуют свои законы словоупотребления и нормы. Авторы XIX века декларировали их следующим образом: А. С. Пушкин не без гордости заявлял, что «без грамматической ошибки я русской речи не люблю!», а М. Ю. Лермонтов настаивал на верховенстве выразительности, пренебрегая «исходным кодом» стихотворения и заявляя, что выразительность всегда имеет верх и над значением слова, и над его грамматической правильностью: «Есть речи – значенье / Темно иль ничтожно! / Но им без волненья / Внимать невозможно. / Не встретит ответа / Средь шума мирского / Из пламя и света / Рожденное слово». К XX веку такие отступления уже считались нормой, и никто уже не предъявлял А. А. Блоку никаких претензий относительно его текстов, где «над бездонным провалом в вечность, задыхаясь, летит рысак». Следовательно, при разговоре о языке художественной литературы необходимо учитывать, что у него существуют свои законы и нормы, и нужно выявить отличительные особенности поведения слова в художественной среде. Оппозицию языка художественного и бытового он поясняет посредством примера с фрагментом художественного текста и типичным школьным учебником. Прочитав по странице из обоих, даже самый неискушённый читатель сразу же заметит существенные различия между ними. Со страницы текста художественного всё будет представать «живым», за счёт того, что дело тут не только в выбранном автором слове, но и в том, что именуется «подтекстом» – поскольку к основе формирования

[150] *Фоменко И.В.* Слово в контексте // Практическая поэтика. С. 13-30.

образа мира относятся не только приобретаемые в художественном контексте дополнительные значения слова, но и приобретаемые в ходе поэтического взаимодействия выбранных слов дополнительные смыслы. Показательным в данном случае будет служить уже первый из представленных Фоменко примеров с сопоставлением текстов школьного учебника и чеховской «Смерти чиновника». Автором даётся фраза «В один прекрасный вечер не менее прекрасный экзекутор Иван Дмитрич Червяков сидел во втором ряду кресел и глядел в бинокль на “Корневильские колокола”». Затем он начинает переформатировать её под нужды школьного учебника литературы (переводить из художественного контекста в нехудожественный), получается следующее: «Однажды чиновник Иван Дмитрич Червяков был в театре». После удаления некоторых черт, присущих художественному тексту, оказалось, что даже если фраза оказалось выстроенной «едва ли не лучше чеховской», но, по крайней мере, в таком виде она лишается чуть ли не целого ряда ее недостатков, предстаёт перед нами вырванной из художественного контекста, в изрядно выхолощенном варианте, где не остаётся ничего, кроме номинации, к которой «ментальный контекст» «прирастил» возраст и социальное положение персонажа.

С. Т. Золян задавался вопросом «есть ли место для автора в лингвистической поэтике?», а также утверждал[151], что выработанные в 20-е годы XX века концепции Лотмана, Бахтина, Винокура и Тынянова (и упоминавшиеся в обзоре в первой главе) хоть и освещают различные соотнесённости между текстом, его лингвистическими, семиотическими и стилистическими характеристиками, с одной стороны, и фактором автора — с другой, и являются актуальными по настоящее время, но частично не сопоставимы между собой. Среди всех проанализированных работ в лингвистическом отношении особый интерес представляет предложенное

[151] *Золян С.Т.* Есть ли место автору в лингвистической поэтике: идиолект и идиостиль как состояния языковой системы // Институт русского языка имени В. А. Виноградова. URL: https://ruslang.ru/doc/grigoriev2020/Zolian.pdf (дата обращения: 08.05.2025).

В.П. Григорьевым рассмотрение фактора автора как проблемы описания поэтического идиостиля и идиолекта. По мнению Золяна, к достигнутым в двадцатые годы выводам необходимо добавить концепции, выработанные в структурализме и постструктурализме, рассматривающие автора как функцию от текста (Барт, Фуко) или же от адресата (Эко – «автор как стратегия прочтения текста»), а также развить идею Ю. М. Лотмана о тексте как комплексной функции от трёх факторов – лингвистически выраженного текста, автора и адресата, которая применительно к различным дискурсивным практикам будет принимать разные конфигурации (от «исчезновения текста» до «смерти» автора или читателя). Сам Золян высказывал мнение, что биографический автор и «создатель» идиолекта вполне могут не совпадать, а «реальный» автор не может быть допустимым в лингвистической поэтике. Это понятие должно быть редуцировано к наблюдаемым и проверяемым феноменам языка и текста – идиостилю и идиолекту, как то было и в свое время предложено В.П. Григорьевым. Предложенные в 20-х понятия, введенные в поэтике для обозначения автора (автор как языковая маска, текстовая стратегия, форма классификации текстов, «лирический герой», «языковая личность»), должны были быть преобразованы в «механизмы порождения и восприятия». Поэтический идиолект — это не вариант «общего языка», а система его атрибутивных признаков (или иначе говоря, «доминант»), отличающих данный идиолект от других возможных. Как и язык, идиолект и идиостиль не имеют авторов — они имеют носителей.

О. Г. Ревзина в диссертации «Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта» (1998)[152] характеризует собственно поэтический идиолект как «поэтический язык, язык художественного мышления в модусе языкового существования, в

[152] *Ревзина О.Г.* Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: диссертация ... доктора филологических наук в форме науч. докл. : 10.02.01. — Москва, 1998. — 86 с. : 21х14 см.

котором вербализации подвергается индивидуально-художественное мышление о мире и который формируется постепенно в совокупности всех принадлежащих автору текстов». Поэтический идиолект должен рассматриваться в динамике, поскольку отказ от выразительных средств типа X и постепенное накопление средств типа Y приводит к его трансформации; схожее мнение высказывал и В. П. Григорьев в статье о трансформации поэтического идиолекта Марины Цветаевой на разных этапах жизни биографического автора. Поэтический язык обязательно бытует во времени в двух формах: некая совокупность черт, которые были характерны на том или ином развитии государства для так называемого «общепоэтического языка», а также в форме поэтических идиолектов – индивидуально-авторских поэтических систем, неоднородных на разных этапах их творческой деятельности. Ревзина разделяет язык на «общепоэтический» и «индивидуально-авторский язык», и обе эти получившиеся половины представляют собой связанную совокупность языковых знаков, отвечающие характеристикам «адекватные» и «выразительные». Непосредственный состав поэтического языка не может быть подвергнут четкому отграничению, так как «отбор выразительных средств может диктоваться разными художественными устремлениями, которые обнаруживают общность лишь на очень высоком уровне абстракции». Макроединицей общепоэтического языка Ревзина считает поэтический идиолект – такой поэтический язык, в рамках которого вербализируется индивидуально-художественное представление о мире. Специфика такого языка во многом сводится к его возникновению и последующему бытованию во времени. Формирование индивидуально-поэтических языков – это небыстрый процесс, он формируется постепенно, неповторим применительно к каждому автору художественных произведений; бытование сводится к ретроспективным и проспективным связям с поэтическим и некоторыми другими дискурсами. В целостном виде поэтический идиолект авторов X, Y или Z может существовать только как совокупность всех написанных авторами X, Y или Z

художественных текстов. Описание поэтического идиолекта происходит посредством «совместно-динамического описания коммуникативной, тематической и вербальной составляющих», а также их структурных отношений между собой, в результате чего он складывается как некая упорядоченная система. Осмысление поэтического идиолекта позволяет специалистам вывести принципы организации художественного мира авторов X, Y или Z, их художественного мышления, а также реконструировать их же художественные универсумы; этот процесс следует сопоставлять с описанием литературного языка и его стилистической системы, он вносит вклад в построение «грамматики выразительности». Ранее В. П. Григорьев предлагал вместо понятия поэтического идиолекта слово «идиостиль», поскольку он считал, что «всякий идиостиль как факт современной литературы является в то же время и идиолектом».

Если систематизировать всё вышесказанное, то поэтический идиолект – это поэтический язык одного конкретно взятого автора, который представляет собой совокупность всех литературно-художественных текстов, когда-либо им написанных, но в то же время неоднороден – мог подвергаться различным трансформациям, в том числе и имеющим непосредственное отношение к событиям из жизни автора биографического. В его рамках обязательно вербализируется отношение автора-творца к миру, что противоречит классической теории литературы.

Тем не менее, как уже отмечалось в первой главе, некоторые специалисты, занимавшиеся рассмотрением вопроса о языке художественной литературы, пытались выделять поэтический язык в качестве самостоятельной структуры, по составу представлявшейся им чем-то более «широким», нежели уже существующий концепт «языка художественной литературы». Как замечал В. Виноградов[153], в конце 1910-х – начале 1920-х годов у этих специалистов (называются имена Л. П. Якубинского, Е. Д.

[153] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. С. 5—84.

Поливанова, О. Брика, Р. Якобсона, Б. Эйхенбаума), находившихся под влиянием эстетики футуризма, возникла идея преодолеть «отвлечённую метафизичность» учения о поэтическом языке с опорой на достижения сравнительно-исторического индоевропейского языкознания. Поэтическая речь выступала в их концепции как антитеза речи практической и как речь самоценная, которая работала на актуализацию и «воскрешение» слов, а также на их выведения из сферы «бытового автоматизма. Формулы, которые использовались ими для доказательства правоты своих наблюдений, были однородными и взаимозаменяемыми. В нескольких словах их можно было свести к следующему: если индивид использовал языковое сырьё «с чисто практической целью общения», то это именовалось системой практического языка, где звуки, морфологические части не имели никакой индивидуальной ценности и являлись лишь средством общения. По противоположную сторону же находились иные языковые системы, где практическая цель не имела большого значения, а языковые сочетания, наоборот, приобретали самоценность. Поэтическая речь являлась специфической, независимой, на которую не распространяются никакие законы языка практического. Единственным постоянным признаком считалась его эстетическая, или поэтическая функция, или же направленность поэтического выражения на самого себя. Смыслом могли наделяться любые структуры – будь то фонетические, словообразовательные, грамматические, ритмические, на правах некоего подобия материала для построения новых эрзац-эстетически значимых языковых объектов. В сложившейся ситуации адресату предлагалось интуитивно ощутить причину выбора именно такого (в том числе и не самого ожидаемого) способа выражения мыслей. Как пишет Н. Фатеева[154], даже внешняя обыденность языка в такой конфигурации сама тоже будет восприниматься на фоне ожиданий реципиентами чего-то

[154] *Фатеева Н.* Поэтический язык // Научно-популярная энциклопедия «Кругосвет». URL: https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/POETICHESKI_YAZIK.html (дата обращения: 28.07.2025).

специфического как особый эстетический приём. Для поэтического слова здесь становится важной и его звуковая сторона, фонемы становятся самостоятельными эстетическими знаками. В качестве примера исследователь приводит строчку из стихотворения современного поэта Б. Лукомникова: «свет с ветвей – «ц» – цвет цветок веток», в которой значимой будет являться замена фонемы С на фонему Ц, в результате чего фонемы в поэтическом пространстве морфологизируются и попутно приобретают статус значимых элементов. Важным в поэтическом языке будет являться и понятие формы слова в трактовках Потебни и Винокура: «…некоторое содержание может не иметь своей собственной отдельной звуковой формы, и поэтому в художественном тексте происходит его вторичная мотивация и этимологизация»[155]. Язык художественной литературы ориентирован на всевозможные отклонения от нормы на любых уровнях, каждый писатель пытается выработать свой идиостиль, утрата индивидуальности авторского языка – сродни утрате художественности. Любое отступление писателя от «нормативного» литературного языка побуждает читателей внимательнее следить за его языком, принуждает их развивать активно продвигаемый в наши дни навык «медленного чтения», Язык художественной литературы не всегда обязывает авторов следовать нормам языка литературного, в нём предусмотрен более широкий арсенал средств. Например, Д. Р. Р. Толкиен в своё время разработал в своих художественных текстах лексику и правила словообразования и грамматические связи населявших его художественный мир орков, эльфов, гномов. Авторы художественных произведений в целом создают ещё не представленные в мире объекты, изобретают «индивидуальные» неологизмы, и тем самым, мы можем утверждать, что в художественной литературе используется и «потенциальный запас» разных национальных языков. А постмодернизм в своё время по-настоящему взорвал традиционную поэзию, привнеся со своей стороны поливалентность, дисгармоничную гармонию, асимметричную симметрию, интертекстуальный

[155] *Фатеева Н.* Указ. соч.

контекст. На этом фоне современные авторы стали активнее экспериментировать со звуковым и графическом уровнями, позволять сознательную асистематичность, незавершённость, избыточность звуковых изобразительных средств. Форма стиха и содержание стали отражать ощущение хаоса, анархии и беспредела. Соответственно, стилистика и грамматика такой поэзии характеризовались нарушением грамматических норм, изобилием оборванных или малопонятных предложений на выходе, соединением взаимоисключающих деталей, соседством трагического и смешного, оптимизма и негатива, пошлого и элитарно-возвышенного. Местами действиями нередко становились подвалы, улицы, дворы, неухоженные квартиры. Совокупность этих факторов и создавала индивидуальное пространство андеграунда, своё для каждого автора.

Виноградов считал, что все эти теории, пытавшиеся отгородить поэтический язык от общенародного, не могли долго существовать в науке и позитивно повлиять на развитие художественного творчества как такового. «…Схематизм и односторонность, идеологическая опустошенность, антиисторизм и творческая несостоятельность этой концепции очень скоро — уже к середине 20-х годов — стали очевидны. Ведь коммуникативная и содержательно-выразительная, а также изобразительная функции речи почти выключались из такого исследования. Кроме того, при таких принципах исследования поэтической речи язык писателя отрывался от контекста истории русского литературного языка и его стилей, от социально-исторических закономерностей развития языка художественной литературы и ее направлений», - писал Виноградов[156]. Русский естественный язык и поэтический язык в его трактовке – это один и тот же язык, разница между ними есть только в особенностях их употребления. «Любое языковое явление

[156] *Виноградов В. В*. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. С. 5—84.

при специальных функционально-творческих условиях может стать поэтическим»[157].

В XX веке в литературе возникла ситуация, когда авангардные авторы, среди которых были чинари-обэриуты (А. Введенский, Я. Друскин, Л. Липавский), начали рассматривать свои произведения как «опыты поэтической гноссеологии», вне зависимости от артикулируемых в тексте познавательных задач. Одновременно с этим в мировой науке начали активно говорить о том, что знания могут быть привнесены в художественные тексты не только «извне». Они могут быть созданы и непосредственно «внутри литературы». По словам А. Корчинского[158], «поэзия как знание» становилась предметом пристального изучения специалистами Женевской школы (Ж. Старобинский, Ж. Пуле, Ж. Руссе), представителей «новой критики» (к ним относятся К. Брукс, Р.П. Уоррен, Р.П. Блэкмур), а «познавательная функция» стала главным постулатом советского литературоведения (Ю. Борев, Г. Поспелов).

В настоящее время изучение познавательных механизмов художественного слова превратилось в достаточно обширное поле для проведения разнообразных масштабных исследований. Такие учёные, как Хеннинг Хуфнагель и Олаф Кремер, Кристоф Боде и Марко Томас Боссхард выдвигают идею о поэзии как контрдискурсе[159]. Иными словами, у поэзии нет определённого, специфического предмета «“перемешивает” и динамизирует все другие общественные дискурсы, в особенности научный, что они утрачивают свою социальную и институциональную укорененность». Это одновременно и контр-дискурс, который «подрывает» другие, и метадискурс, способный «вбирать в себя и критиковать любое

---

[157] *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. С. 138-139.
[158] *Корчинский А. В.* Литература как эпистемологический проект // Новое литературное обозрение. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2015/1/literatura-kak-epistemologicheskij-proekt.html (дата обращения: 03.10.2025).
[159] *Корчинский А. В.* Поэзия против познания // Новое литературное обозрение. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2017/5/poeziya-protiv-poznaniya.html (дата обращения: 03.10.2025).

знание, выраженное в языковой форме». В соответствии с этим, для более чёткого формирования концепции поэтического языка и обозначения его отличий от «языка художественной литературы» (который часто уравнивается авторами-предшественниками с «поэтическим языком», см. выше), стоит прибегнуть к впервые предложенному Ю. М. Лотману термину структурной поэтики «минус-приём»[160]. Лотман считает, что существует принципиальное различие между стихотворными текстами с отсутствием рифм (среди них античная поэзия, былинный стих), уже от неё отказавшихся (верлибр) и текстами, которые включают её как безусловный признак эстетически правильного поэтического текста. Иными словами, в первом выбивающемся из ряда вон случае отсутствие рифмы не является художественно значимым элементом, а во втором её отсутствие есть присутствие т.н. «не-рифмы», или же минус-рифмы; по аналогии с повседневной жизнью, например, случаем с голым человеком вне зависимости от его половой принадлежности в бане и на улице – в первом случае отсутствие одежды будет являться общим признаком, который ничем не выделяет человека X среди других находящихся в бане людей Y и Z, во втором же – будет выбиваться из общепринятых норм морали. «Статуя Аполлона в музее не выглядит голой, но попробуйте повязать ей на шею галстук, и она поразит Вас своим неприличием…». Стихотворение А. С. Пушкина «Вновь я посетил…» (1830) увидело свет в то время, когда читательское сознание находилось под влиянием поэтической школы авторов уровня Батюшкова, Жуковского, а также раннего Пушкина, и на её фоне воспринималось как средоточие минус-приёмов – сознательных и при том последовательных отказов творца от общепринятых норм актуальной поэтики. В трактовке В. Григорьева минус-приём – это сознательный отказ автора-творца от общепринятых норм стиля, жанра, а также особенностей восприятия написанного по всем канонам эстетической природы литературы произведения. Минус-приём в лотмановском смысле представляет собой

[160] *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972. С.26-32.

значимое отсутствие в тексте какого-либо из нормативных структурных элементов; понятие обобщает стремление писателей к упрощению системы задействованных выразительных средств. Иными словами, при художественном развитии определённые структуры с развитой системой выразительных средств сменяются более простыми, и возникающий при этом эффект обманутого ожидания читателя усложняет задачу его освоения. Визуальная и лексическая простота построения таких текстов обязательно будет сигнализировать о смысловой его усложнённости, так как подразумевает восприятие произведения на фоне предшествующей культурной традиции. К примерам минус-приёма можно отнести тяготение А. С. Пушкина к безрифменным стихам и другим средствам прозаизации поэтического текста, разворачивающееся на фоне господства поэтической традиции романтизма, или же фактологичность очерков из «Физиологии Петербурга» (натуральной школы) на фоне традиций романтической прозы. Минус-приёмы могут возникать и неосознанно, посредством перемещения того или иного произведения искусства (необязательно художественного текста, понятие может применяться относительно любого вида искусства) одной эпохи в культурно-историческую реальность другой, отличной от оригинальной (в качестве примера приводится ситуация, связанная с особенностями восприятия современной аудиторией системы живописи русской иконы – с учётом семантики отказа от «иллюзионизма» живописи образца XIX века, которая не являлась авторским заданием для средневековых иконописцев.

Понятие «минус-приём» лучше всего объясняется с помощью анализа стихотворения А. С. Пушкина «Вновь я посетил…». По форме оно было отнесено к элегии, но не соответствует привычным читательским ожиданиям. Согласно словарной статье Д. М. Магомедовой[161], элегия – это «лирическое стихотворение медитативного характера с устойчивыми тематическими и

[161] *Магомедова Д.М.* Элегия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 303-304.

мотивными комплексами, эмоциональной тональностью (уныние, «меланхолия, «печаль, «разочарование) и стилистикой», в основе которого лежат размышления о безвозвратно ускользающем времени (уходящих молодости, надеждах, мечтах, любви…), а пространственно-временная модель предполагает фиксацию разрыва между временем идиллическим и индивидуальным. В отличие от этого определения, в тексте пушкинского стихотворения доминирующими становятся не тоска об утраченном, скоротечном времени, а оживляющая сила любви и памяти. Размышления лирического субъекта носят светлый и тёплый характер. Пушкин как бы возвращает к жизни тот мир, в котором он был им любим и к которому имел самое прямое отношение[162]. Специально подбираются и словесные формы – уголок земли, опальный домик: уменьшительно-ласкательный суффикс -ок только подчёркивает трепетное отношение лирического субъекта к родным местам. Не видит он [лирический субъект] ничего трагичного и в представленных признаках запустения и увядания (убогий невод, кривая, изрытая дождями дорога, старые деревья…)[163], как не вызывает ничего подобного у него и образ «племени младого, незнакомого». Особое внимание обращает на себя и то обстоятельство, что Пушкин пишет «белый стих», который не присущ его лирике, и это может служить лишним подтверждением тому, что автор отошёл от принятого условной «нормой» романсного стихотворения.

По аналогии с оппозицией пушкинского текста «Вновь я посетил…» 1830 года романтической традиции, руководствуясь авторской теорией Лотмана, поэтический язык в трактовке М. И. Шапира или Н. Фатеевой можно также считать минус-приёмом, или иначе говоря, «минус-языком» относительно «нормативного» языка художественной литературы, языка

---

[162] *Каплан И.* Гимн жизни. О стихотворении «Вновь я посетил…». // Журнал «Литература». № 21. 1999. URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=199902102 (дата обращения: 08.05.2025).

[163] *Михеев Ю.Э.* Сюжетное движение в стихотворении А.С. Пушкина «…Вновь я посетил» // Вестник ТГУ. № 3 (27). 2002. С. 15-17.

высокоэстетических литературно-художественных шедевров, лингвистические различия между которыми могут возникать на всех без исключения уровнях[164]. Так, на уровне фонетики (здесь и далее разделение на уровни предложено М. И. Шапиром в его работе «Язык поэтический») возможны мотивированные и немотивированные акцентологические отступления от норм постановки словесного ударения в литературном языке (например, приводимые тем же М. И. Шапиром строчки стихотворения К. Батюшкова «Хвор все, насилу дышу, / Изнурен и бледен, / Виршей уже не пишу:/ Мыслями я беден»), различия в дистрибуции фонем («Когда в товарищах согласья нет, / На лад их дело не пойд[‘э]т», вместо «не пойд[‘о]т», И. А. Крылов, «Лебедь, Щука и Рак»), включение в качестве своеобразного «цитирования» фонем из иностранных языков: «Под небом Шиллера и Г[э]те» – рифма к слову «свете» (А.С. Пушкин. «Евгений Онегин»). Другим явлением, позволяющим говорить о поэтическом языке как минус-языке, является полная поэтическая редукция гласных звуков, возможность которой допускал ещё В. К. Тредиаковский; среди современных российских поэтов его широко использовал в своём творчестве Д. А. Пригов: «Но наступит справедливость / И свободные народы / Гибралтарского прошейка / С родиной воесъединятся» («Гибралтарский перешеек»); «Милые, бедные, я же не зверь! / Не мериканц во Вьетнаме!» («Свет зажигается – страшный налёт...»).

На уровне поэтического синтаксиса в поэтическом языке возможны и многочисленные отступления от стандартных языковых норм. Среди них: деформации грамматической связи (солецизмы): «Мне совестно, как честный офицер», А. Грибоедов, «Горе от ума»), «Дрожа, я затыкал ушей, / Когда слыхал ночных мышей» (С. Николаев, «Рассказ ветерана»), удаление из предложений некоторых значимых грамматически подразумеваемых слов или словосочетаний (эллипсис): «Ужель и люди веселятся? / Ужель не их –

---

[164] *Шапир М. И.* Язык поэтический // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. С. 350—359.

их не страшит?» (поэма «Одичалый» Гавриила Батенькова), синтаксическое рассогласование членов предложения (анаколуф): «Кто имя новое узнает, / Нося печати, воскресает (вместо «воскреснет») / Мироточивою главой», О. Э. Мандельштам), использования той или иной грамматической категории вместо закрепленной нормами литературного языка (эналлаг): «Уснувший воспрянешь творец» вместо «Уснув, воспрянешь творцом» у Г. Батенькова). В отдельную категорию отступлений от литературной нормы Шапир выделяет удаление предлогов, которое практиковалось в творчестве Владимира Маяковского или Давида Бурлюка (напр. «он раз [к] чуме приблизился троном», «[с] трудом поворачивая шею бычью», «склонилась [к] руке», «[к] окну лечу», а также инверсии – нарушения задекларированного литературной нормой порядка слов, в том числе и такие, которые подразумевают полностью свободное расположение слов и затрудняют при этом смысл предложения: «А руин его потомок / Языка не разгадал» у Е. Баратынского (то есть, потомку не удалось разгадать языка его руин) или же «Его тоскующие кости, / И смертью – чуждой сей земли / Неуспокоенные гости» в «Цыганах» А. С. Пушкина (если восстанавливать расположение слов с точки зрения литературной нормы, то получится, что «гостившие на этой чуждой земле не были успокоены даже смертью»). Кроме того, разбирая отступления на уровне поэтического синтаксиса, Шапир останавливается на эллипсисах в поэтических текстах. В качестве примера он приводит стихотворение Марины Цветаевой «По холмам – круглым и смуглым»): «По холмам – круглым и смуглым, / Под лучом – сильным и пыльным, / Сапожком – робким и кротким – / За плащом – рдяным и рваным». В приведённых строчках не замечено ни одного подлежащего и ни одного сказуемого, но при этом они компенсируются посредством введения в текст стихотворения сразу четырёх знаков «тире», способствующих сохранению внутренней динамичности и подчёркивающих тем самым стремительность движения женских ног в сапогах за мужчиной, одетом в плащ.

Минус-приёмом поэтического языка относительно языка шедевров можно считать и все отступления от стандартного словоизменения, или же поэтическое формотворчество. К таковым относятся сознательные изменения по падежам изначально неизменяемых и несклоняемых в русском языке слова («В общем, / у Муссолини *вид шимпанзы*», В. В. Маяковский «Муссолини»), переход слова в другой грамматический разряд («*усастый нянь*» у Маяковского в «Хорошо»), изменения склонения имени существительного с первого на третье или второе и наоборот («Не трогал пальцем я и вошь, / Когда она ползла под *кожъ*», С. Николаев «Рассказ ветерана»), перевод имён существительных только множественного числа типа pluralia tantum и существительных, имеющих форму только единственного числа в форму множественного («Засучили рукав,/оголили руку / и хвать / кто за шиворот,/ а кто за *брюку*», В. В. Маяковский, «На учёт каждая мелочишка»), изменение разряда относительных прилагательных на качественные с одновременным созданием у них сравнительной и превосходной степеней («Весенний день горяч и *золот*», И. Северянин «Весенний день»), возвратность и переходность у невозвратных и непереходных глаголов соответственно («Юношу – славьте, / Юношу – *плачьте...*» у М. Цветаевой в «Георгии») и др. Допускается также архаическое или просторечное изменение формы слова («Я *есмь* – конечно *есъ* и Ты», как у Г. Державина в оде «Бог»), введение в современный речевой оборот уже исчезнувших из литературного языка форм той или иной части речи.

Помимо формотворчества, другим минус-приёмом поэтического языка как минус-языка, является и поэтическое словотворчество, которое, в случае если оно осуществляется в соответствии с общепризнанными словообразовательными моделями, следует относить к области поэтической лексикологии и рассматривать как явление неологии. Если же в ходе творческого процесса автором создаются малопродуктивные или непродуктивные за пределами художественной литературы словесные

конструкции, то тогда их следует воспринимать как продукты поэтического словообразования. Наиболее радикальным представителем поэтического словообразования М. Шапир считает Велимира Хлебникова, на основании изобретения им многочисленных окказиональных способов словопроизводства, прежде незнакомых литературному языку. Среди них – своеобразное «скорнение» согласных по аналогии со склонением у имён существительных и спряжением у глаголов – «творяне – дворяне», «могатырь – богатырь», «можар – пожар», «могач-богач»), создание оригинальных суффиксов (как, например, -еден-: вождебен, единебен, княжебен, звучебен, по аналогии с существительным «молебен») и префиксов (су-: напр., сулоб – надбровная часть лба, по типу слов «сумрак», «сугроб» и пр. Словообразование Хлебникова, по мнению исследователя, следует отличать от аналогичного у Владимира Маяковского: если у Маяковского подавляющая часть неологизмов обычно формировалось из легко опознаваемых морфем, то В. Хлебников допускал несколько вариантов членения неологизмов с точки зрения их состава.

Минус-приёмом относительно языка литературных шедевров можно считать и особенности работы авторов провокационных поэтических произведений с лексикой. Они могут включать в себя элементы, которые находятся за пределами общеупотребительного словаря: архаизмы, историзмы, славянизмы, неологизмы, жаргонизмы, окказионализмы, варваризмы, диалектизмы, арготизмы и другие разновидности сленга, не исключая также обсценную лексику (сквернословие). По мнению автора, «эти отличия настолько очевидны и широко распространены, что иллюстрировать их специальными примерами здесь нет никакой необходимости». В статье «…А ты прекрасна без извилин…» (2004), в которой М. Шапир проводит наблюдения за поэтическим языком Бориса Пастернака, даёт следующую характеристику отличиям между литературным и поэтическим языками: «Постоянные оговорки и неуклюжие выражения, косноязычие, сбивчивость, бессвязность, сочетание плеоназмов с

эллипсисами, многословия с недоговорённостью, наконец, крайняя неровность стиля… указывают на основной источник и ориентир поэтического идиолекта Пастернака. Это – непринуждённая устная речь, которая, в отличие от письменной, не оставляет возможности перечитать и “отредактировать” сказанное…».

Намеренные ошибки не всегда могут сводиться к нарочито неправильному, отклоняющемуся от норм правописанию (*мветы, рветы* вместо *цветы*, о которых упоминал М. Эпштейн в статье 2009 г. «Роль ошибки и описания в словотворчестве»[165]). В части случаев ошибки могут быть связаны с сознательным введением в текст устаревших форм русского языка, не соответствующих современному периоду его существования, как, например, использование давно уже вышедшего из употребления звательного падежа («Тот, кто к верху еси» у И. Бродского или же «Хотел мне дать забвенье Боже/ И дал мне чувство рубежа» у Д. Самойлова). В дополнение к этому, авторы часто могут обращаться и к коверканию речи, для передачи душевного состояния лирического героя в момент развития действия пример, или же для указания на его национальную принадлежность («Корона, скиптра, трони слафа растелить, / И фместе на слатей из пушешька палить», И. А. Крылов, «Подщипа»). Кроме этого, помимо ошибок спланированных, при создании поэтических текстов могут допускаться и ошибки спонтанные – тот же Велимир Хлебников настаивал на том, что любая опечатка, даже такая, которая возникла в тексте без какого-либо злого умысла: будучи «рождённой неосознанной волей наборщика, она может быть приветствуема как желанная помощь художнику». В качестве защиты своей точки зрения сторонники подобного подхода также приводили цитату из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина: «Без грамматической ошибки / Я русской речи не люблю…». Так, Даниил Хармс вслед за А. Кручёных, настаивал на

[165] *Эпштейн М.* Роль ошибки и описания в словотворчестве (Просчёт как начало другого отсчёта) // Топос. Литературно-философский журнал. URL: https://www.topos.ru/article/6580 (дата обращения: 13.04.2023)

освобождении творца от многочисленных «орфографически-пунктуационных оков»: на замечание “Вы написали с ошибкой” каждый автор, по их мнению, должен всегда отвечать «так всегда выглядит в моём написании».

Минус-приёмом поэтического языка можно назвать и принятие им разнородных вставок на иностранных языках, как в транслите («Но, как барабанная дробь, из тьмы по темени: Кофе Максвелл – гуд ту ди ласт дроп» у В.В. Маяковского), так и с сохранением оригинального правописания (получившая известность фраза «In vino veritas! кричат» у А.А. Блока). Русские стихи с иностранными заголовками часто писали и другие поэты: О. Э. Мандельштам (Notre Dame, Tristia), Ф. И. Тютчев (Silentium!), А. А. Ахматова (Anno Domini) или И. А. Бродский (Aereperennius). Возможны и случаи, когда произведение может полностью или частично создаваться на так называемом «чужом» для русского человека языке, как живом, так и мёртвом или же умирающем. Тогда в качестве языка русской художественной литературы будут выступать иностранные языки (французский, английский, немецкий, латынь и др.). Одним из примеров может служить стихотворение Всеволода Некрасова под заголовком «На святой Руси петухи поют…», датируемое 1962 годом[166]. Первые его строчки содержат в себе слова из английского, а также древнерусского языков: «Миссисипи» (река), «Би-би-си» (британская широковещательная теле- и радиовещательная корпорация), «гой еси», «За шеломенем еси». В зарубежной поэзии к интеграции в англоязычное стихотворение целых фрагментов на иных языках прибегал Томас Стернз Элиотт. В частности, этот приём был реализован в поэме «Бесплодная земля», в части «Что сказал гром». В ней можно найти вставку на итальянском языке (цитата из «Ада» «Божественной комедии» Данте), а также на французском – из

[166] Проект «Всеволод Некрасов. Литературный архив». Стихи на древнерусском языке // Высшая школа экономики. URL: https://philology.hse.ru/vnekrasov-archive/archive/669779256 (дата обращения: 07.01.2024)

«герметического» сонета Жерара де Нерваля «El desdichado» (в переводе с испанского – «Покинутый»)[167]. В поэзии могут быть и случаи, когда при создании художественного текста автором может быть задействован новый, оригинальный искусственный язык, или же «заумный» язык, не имеющий ничего общего ни с каким из существующих в настоящее время на планете национальных языков. В рамках создания такого языка слова могут полностью или частично десемантизироваться, или же деконструироваться, распадаясь на отдельные морфемы или фонемы. Примером использования подобного языка на практике, приводимым исследователем, является строчка из А. Кручёных, звучащая как «Дыр бул щыл / убЪшщур / скум / вы со бу / р л эз», где «фонема может быть приравнена к морфеме, а морфема – к лексеме».

Но самым главным, едва ли отличительным свойством поэтического языка, которое позволяет говорить о нём как о «минус-языке», является то, что он не обладает собственной семантикой (иными словами, собственным словарём), так как пользуется исключительно средствами как из русского, так и из всех активных ныне языков, в его рамках формируются конструкции, которые затем не приживаются и по большей степени не повторяются в никаких других художественных текстах. Следует также не упускать без внимания то обстоятельство, что полноценного языка без своего словаря быть всё же не может. Даже арестантский язык, или попросту «феня», является полноценным языком со своим словарём. В уголовной лексике существуют слова, которых или же нельзя найти в других языках (среди примеров: шмон (обыск), форточник (воришка-малолетка), шишкомот (признаваемый криминальными авторитетами человек из их среды, по аналогии с «вором в законе), ширмач или щипач (карманный вор), афер (мошенник) и пр.), а некоторые знакомые слова приобретают иной смысл

[167] *Корчагин К.* Американская поэзия: от Эдгара По до Боба Дилана // Arzamas. URL: https://arzamas.academy/materials/1605 (дата обращения: 07.01.2024)

(цветной – принадлежащий к уголовному миру)[168]. О том, что «феня» является полноценным языком, свидетельствует, например, и издание «Справочника по ГУЛагу», составленного французом, лингвистом и политологом Жаком Росси[169]. Автор прибыл в Советский Союз по приглашению Коминтерна, впоследствии был арестован как шпион иностранных спецслужб и в итоге отсидел в советских лагерях почти 25 лет, в ходе которых и был накоплен весь материал для издания. В этой книге автором было собрано всё об уголовном мире и прежде всего жаргон, она может представлять интерес для специалистов, занимающихся историей сталинских репрессий, читателей «Архипелага ГУЛаг» или «Одного дня Ивана Денисовича» А. И. Солженицына, других подобных авторов (В. Шаламов), поскольку в их текстах постоянно встречаются непонятные слова для современного общества из советского лагерного прошлого. Идиолект Пушкина также удостоился своего словаря («Словарь языка Пушкина») – комментированного алфавитного перечня всех слов, которые были использованы поэтом в своих произведениях (как художественных, так и публицистических, не исключая письма и деловые бумаги из его личного архива). Этот перечень был создан на основе текстов, зафиксированных в академическом собрании сочинений, и в общей сложности включает в себя 21 000+ слов. Для каждого слова составителями была разработана словарная статья, в которых были отражены как частота его упоминания в текстах Пушкина, так и сформулированы его значения, приведены конкретные цитаты.

Возможно ли создание, по аналогии с уже давно существующими «Справочником по ГУЛагу» Ж. Росси или «Словарем языка Пушкина», подобных «Словарей языка деятелей ленинградского литературного андеграунда» или же «Словаря языка Аронзона (Кривулина, Эрля, любого другого автора)»? Нет. Эти авторы пользуются существующими средствами

---

[168] *Росси Ж.* Справочник по ГУЛагу. London: Overseas Publications Interchange Ltd. 1987.
[169] *Росси Ж.* Указ. соч.

давно уже сложившихся лингвистических языков, в большей степени – языка русского, в меньшей степени – иностранных языков, в зависимости от уровня владения ими, а главными их методами являются нарушения, искажения, пародирования существующих средств этих языков, создание малопонятной буквенной абракадабры, для которых создать какую-либо словарную статью попросту невозможно, а для русского языка и любого другого иностранного уже давно существуют укомплектованные словари. Петербургский андеграунд также не является сплочённой группой, авторы действовали или разрозненными небольшими (неформальными) объединениями, или сами по себе, в связи с чем невозможно взять и объединить под такой обложкой весь задействованный ими словесный материал. Можно попытаться отыскать традицию андеграунда в зауми некоторых футуристов, но это скорее только отдельные прецеденты в творчестве выбранных для исследования авторов, а не традиция в понимании автора эссе «Традиция и индивидуальный талант» Томаса Элиота, авторский взгляд которого на этот вопрос можно свести к нескольким ключевым моментам:

- традиция есть чувство истории, предполагающее ощущение прошлого не только как прошлого, но и как прошедшего, но и как настоящего. Каждому творцу следует ощущать в себе не только своё поколение (иными словами, но и весь предыдущий опыт европейской литературы, не исключая и античных авторов (Гомера), и литературу своей страны, как нечто существующее одновременно. «Это чувство истории – чувство непреходящего и преходящего, ощущение слитности непреходящего и преходящего — как раз и определяет принадлежность писателя к традиции. И именно оно позволяет писателю с особой остротой осознать свое место во времени, свою современность. Ни один поэт, ни один художник, в любом из искусств, не раскрывается целиком сам по себе. Смысл его творчества, его ценность обретают полноту лишь в сопоставлении с поэтами и художниками прошлого. О нем нельзя судить отдельно; нужно — для контраста и сравнения — поместить его в один ряд с мастерами былых времен. Для меня

— это принцип не только исторической, но и эстетической критики. И совсем не обязательно, что стрелка весов, на чашу которых ложится произведение поэта, непременно склонится в сторону шедевров прошлого; тут не односторонняя связь: создание нового произведения искусства затрагивает и все предшествовавшие ему произведения».

- по аналогии с бахтинским концептом о большом времени (о нём будет ниже), существующие литературные памятники всегда образуют некий «монолитный блок», основу которого составляет упорядоченный ряд, несколько видоизменяющийся после появления какого-либо серьёзного, «нового» произведения искусства: таким образом попутно перестраиваются «соотношения, пропорции, значение каждого из произведений искусства применительно к целому, это и есть сохранение связи между старым и новым».

- каждый поэт должен понимать то, что его творчество всегда будут судить по критериям, сформированным и выдвигавшимся в прошлом, именно судить по ним, а не отказывать в существовании на литературной карте или углубляться во «вкусовщину», «лучше он или хуже поэтов прошлого, и уж во всяком случае не по канонам критиков былых времен». Элиот воспринимает эту процедуру как «суд-сравнение», при котором взаимно соизмеряются и одна, и другая сторона этого «судебного процесса». «Если произведение вписывается в традицию, то это вовсе не значит, что оно просто подчиняется прошлому; ведь тогда оно не будет новым и, следовательно, не будет произведением искусства»[170].

Проводя анализ особенностей поэтического языка как московских, так и ленинградских авторов, нельзя упускать из виду то, что деятели андеграунда никогда не создавали и не создают произведения, относящиеся к бахтинской категории так называемого «большого времени» – времени, в котором жили великие смыслы, создававшиеся выдающимися творцами

---

[170] *Элиот Т.* Традиция и индивидуальный талант (Перевод А. М. Зверева) // Назначение поэзии. М., 1997. С. 157-165.

разных эпох (многочисленные «классики»); более того, авторы подобных текстов, как во времена ранней стадии развития искусства, нередко были изначально пронизаны чужим сознанием, из-за чего их антиэстетические акты могут быть возможны только при наличии какого-либо литературного «сырья», в том числе и относящегося к произведениям «большого времени». По М. М. Бахтину[171][172][173], к шедевральным, высшим эстетическим произведениям следует относить исключительно такие, какие в процессе своей «посмертной» жизни обогащаются новыми значениями, новыми смыслами, как бы «перерастая» всё то, что происходило с ними в период их создания и бытования. Такие произведения всегда пробивают брешь в гранях своего времени, живут в веках и не менее интенсивной жизнью, чем в современной им эпохе. Пушкин, Лермонтов, Шекспир и Байрон не знали при жизни своих «великих» Пушкиных, Лермонтовых, Шекспиров и Байронов, какими их знают уже нынешние поколения читателей. Эти феномены выросли не за счёт адаптации «старых» текстов под нужды современности, и не посредством их искажения – *исключительно за счёт того, что действительно в них было и есть, но того, чего ни сами авторы, ни их современники не могли адекватно оценить в контексте своего времени.* Или, говоря менее научным и более грубым языком, если значение какого бы то ни было шедеврального и поистине эстетического произведения сводить, например, исключительно к его роли в борьбе с царизмом, крепостным правом, апартеидом или рабством – то такое произведение должно полностью утратить это значение при искоренении явления, против которого оно «боролось», и выйти в бахтинское «большое время», попутно увеличив своё значение. А в большом времени уже ничто не пропадает бесследно, всё имеет тенденцию к возрождению. Такие произведения уже не будут

---

[171] *Бахтин М.М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Новый мир. № 11. 1970. С. 237-240.

[172] *Shepherd D.* A feeling for History? Bakhtin and «the problem of “great time”» // Slavonic a. East European rev. Nasingstoke. 2006. Vol. 84, № 1. С. 32-51.

[173] *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. С. 363-364.

определяться часом и местом своего непосредственного рождения и иметь зависимость от этих параметров. Именно с явлениями «большого времени» и призвана работать теория литературы. С «малым временем», к которому Бахтин относит современность, недалёкое прошлое и предвидимое (желаемое) будущее, должны работать критика и история литературы.

Никто из деятелей андеграунда, даже без образования сплочённого коллектива, не принимал к сведению суждения Элиотта о следовании традиции в его понимании, как и Бахтина с его теорией большого времени. Взамен они или пытались действовать в соответствии с собственными манифестами, индивидуальными установками (не исключая при этом широкое обращение к интертекстам) или же и вовсе – по футуристическому принципу «сбросим Пушкина, Толстого и Достоевского с парохода современности» («Пощёчина общественному вкусу», 1912), считали, что «подлинная», «новая» русская поэзия начиналась именно с них, и это явление пока ещё никем всерьёз не осмыслено (как пример можно рассматривать эссе В. Кривулина «20 лет новейшей русской поэзии» 1979 г.). Ввиду «сомнительности» материала не удаётся и определить, какова «собственная» семантика поэтического языка, и в этом заключается главное его свойство, как минус-языка. Как расширительно ни понимай язык, это по необходимости всегда будет некая конвенция, которая объединяет два сознания. А заумь Кручёных никого не может объединить, а провокативно отторгает сознание возможного адресата.

По словам Е. В. Красильниковой, после экспериментов футуристов и обэриутов (но обычно без конкретной привязки к ним) нацеленность новых поколений изначально подпольных и ставших таковыми по разным причинам поэтов на различные деформации, как то: расшатывание, разрушение, ломку, *преодоление традиции и грамматики,* прочно обосновалась в языковом

сознании и дала мощные импульсы в их поэтических практиках[174]. Современная поэзия, не исключая и ленинградских подпольных поэтов, как пишет Л. Зубова в предисловии к сборнику «Грамматические вольности современной поэзии: 1950-2020»[175], своей сознательно выбранной ориентацией исключительно оппонирует традиции и концептам «большого времени» и привычным «нормативным языковым структурам», предсказуемым лексико-грамматическим связям на уровне речи и текста. Они постоянно исследуют и одновременно нарушают границы допустимого, чтобы читатель увидел мир под неожиданным углом зрения. В связи с этим современную поэзию следует считать творческо-испытательным полигоном, лингвистической лабораторией, исследование языка в которой не менее продуктивно, чем в «эстетически правильной». На этом полигоне поэзия пытается или найти новое применение для того, что спонтанно появляется в языке, или проводит своеобразный «естественный отбор» новых, но при этом функционально способных элементов. Активно экспериментируя со словом, с его грамматической формой (как во многих примерах, представленных М. И. Шапиром), в ходе вышеозначенных процедур постоянно извлекает из этих словесных единиц такой художественный смысл, который «проявляет себя в нарушении правил сочетаемости и согласования форм, в конфликте между лексикой и грамматикой, нормой и системой языка, в вариантности языковых единиц»; Ю. Апресян, как это уже отмечалось в первой главе, считал различные языковые аномалии точками роста новых явлений.

По Зубовой, в отличие от «традиционных» художественных произведений, у поэтов-экспериментаторов употребление грамматических форм с отступлением от узуса (обычного, массового употребления тех или иных слов, не всегда соответствующих языковой норме) постоянно будет сопровождаться языковой рефлексией, выражением эмоций, иронической

---

[174] *Красильникова Е.В.* Соотношение грамматики поэтического и общелитературного языка // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993. С. 222.

[175] *Зубова Л.* Грамматические вольности современной поэзии: 1950-2020. С. 5-8.

тональностью. А кроме того, форма слова, на которой и сосредоточено основное внимание экспериментаторов, нередко может становиться и показателем отношения человека к жизни, «выразителем социальных, идеологических, психологических факторов, поведенческих установок». В таких текстах, как говорил В. П. Григорьев в «Очерках истории языка русской поэзии XX века» применительно к М. И. Цветаевой и эволюции её поэтического творчества на разных этапах[176], в качестве явления, порождающего поэтические миры совершенно разных поэтов, выступает поэтический идиолект. Поэты выступают от лица известных литературных персонажей, реальных исторических личностей (Стратановский, Кондратов), нередко обращаются к библейским, христианским сюжетам (Шварц), а также пробуют использовать разные точки зрения – внутреннюю (с позиции героев), внешнюю – как наблюдатели «со стороны», а также пытаются совместить в одном стихотворном тексте сразу несколько разных голосов одновременно – голоса персонажей и свой собственный. В рамках реализации этих творческих задумок, происходит серьёзное расширение словаря – архаическая лексика, светский, лёгкий язык, нецензурная брань, фольклорные элементы, поскольку стало очевидно: «нормативный» язык для таких текстов не подходит. Стоит также заметить, что разным денотативным пространствам будет соответствовать и разный словарь. Поэтический язык по сути здесь дробится на несколько разных частей, как бы «обслуживая» эти пространства. В каждой из микросистем того или иного стихотворного текста обязательно будут находиться свои выразительные средства, которые будут передавать значения субъективности, конкретности, обобщённости или же качественно-оценочной характеристики, но между собой все эти выразительные средства могут даже вступать в отношения противоречия. Лирические субъекты здесь формируются как особые типы личности со своим определённым мировоззрением, определяющие своё родство с

[176] *Григорьев В. П.* Поэтический идиолект // Очерки истории языка русской поэзии XX века. С. 40-46.

другими подобными персонажами из прошлого и других пространств, размеры которого могут быть расширены едва ли не до масштабов вселенной. При моделировании лирических субъектов учитывается и важнейшие сущностные свойства человека – отношение к жизни и смерти, к любви, природе. Средством познания новой структуры мира становятся формирование и изучение нового поэтического языка. Поэтические идиолекты авторов во многом, если не во всём, опирается на языковой эксперимент, который, по мнению Григорьева, носит исключительно познавательную функцию. «Познание языковой структуры… предстаёт как познание структуры мира, и художественную значимость приобретает сам процесс этого познания».

Здесь творческая деятельность «подпольных» поэтов опять оступается о концепции В. И. Тюпы и бахтинского «большого времени». Поэты массово упражняются в формо- и словотворчестве, выбор слов (по сути, их поэтический язык) во многом сводится к отображению на письме их отношения к окружающей действительности. Тексты их в сущности живут настоящим и не оглядываются на прошлое, не «задумываются о будущем», выглядят похожими скорее на фотоснимок (запечатлённый фрагмент какого-либо дня). Как говорил М. М. Бахтин, «произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя как-то и прошлых веков. Если бы оно родилось все сплошь сегодня (то есть в своей современности; что и наблюдается в абсолютном большинстве текстов деятелей андеграунда), не продолжало бы прошлого и не было бы с ним существенно связано, оно не могло бы жить и в будущем. Всё, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним»[177]. У текстов, которые построены во многом на размышлениях авторов по поводу окружающей их действительности, нет шансов выйти в большое время, их «оппозиционный» характер при искоренении затронутых негативных явлений не удастся «вымыть»,

[177] *Бахтин М.М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Эстетика словесного творчества. С. 237-240.

поскольку вся эта «радикальная оппозиционность режиму» изначально лежит в основе, и в соответствии с ней же был выбран весь задействованный семантический пласт (или же, говоря словами В. И. Тюпы, вся «знаковая плоть») – как реально существующие слова, так и новые, которые в массе своей оказываются похожими на футуристическую заумь.

По мнению В. И. Тюпы, высказанном в учебнике «Теория литературы» (2024 г.)[178], в отвечающих эстетической природе литературы произведениях фигура эстетического субъекта, автора-творца всегда облекается в молчание, как говорит уже упоминавшийся выше М. Бахтин, из-за чего настоящую литературу следует считать искусством непрямого говорения. В отличие от деятелей андеграунда, авторы эстетически правильных текстов всегда обращаются к участникам интерсубъективного действа на вторичном языке упорядоченностей материала; от себя писатель же всегда высказывается только в текстах, которые лишены художественности (публицистические статьи). Кроме этого, подлинно шедевральное литературное произведение обязательно должно обладать интерсубъективным текстом в той же мере, как оно обладает смыслом. Художественный смысл присущ литературному тексту изнутри, а не «додумывается» участниками интерсубъективного общения в процессе освоения. Последние вносят в текст не новые смыслы, а исключительно субъективные его значимости, интерпретации. Состоявшееся литературное произведение всегда становится единым, целостным высказыванием, смысл которого не может быть сведён к принятому в школе принципу «а что хотел сказать автор?», и в этом нас убеждают размышления Л. Н. Толстого, которые в нескольких словах можно пересказать как «Если бы мне пришлось рассказать, о чём роман “Анна Каренина”, я должен был ещё раз написать роман “Анна Каренина”»: «Если бы я хотел сказать словами всё то, что имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал, сначала… Мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения

[178] *Тюпа В.И.* Эстетическая деятельность // Теория литературы. С. 25-38.

себя, но каждая мысль… теряет свой смысл, страшно понижается, когда берётся одна из того сцепления, в котором она находится… Выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя, а можно только… описывая образы, действия, положения…»[179].

Отвечающее интересам теории литературы художественное произведение является таковым только в том случае, если оно пользуется каким-либо национальным языком как материалом и в итоге оказывается написанным на собственном «надстроечном», «уникальном» языке художественных упорядоченностей. Такой язык в процессе восприятия текста обязательно приходится «учить», вникая в его уникальную сверхорганизованность, и, говоря об этом «сверхъязыке», нельзя отождествлять его с «лингвистическим идиостилем» автора, занимающего положение «ученика перед языком» в целях реализации открывающейся только ему творческой возможности нового произведения. Как говорил М. М. Бахтин в «Эстетике словесного творчества», поиски собственного слова для создателя высокохудожественных текстов на самом деле есть поиски не собственного, а такого слова, которое больше его самого. Любой идеальный текст, взятый в его полноте, можно сравнить с археографической находкой, с текстом на забытом, вышедшем из употребления, не сохранившемся языке – его можно расшифровать только посредством его реконструкции. К примерам такой реконструкции относится всякое читательское понимание литературного произведения, как невольная попытка. Чтение художественного текста всегда превращается в «урок языка», а каждое новое прочтение – в новое авторское высказывание на нём. Среди огромного количества читателей литературовед занимает особое положение, в отличие от обывателей он неизбежно оказывается в роли профессионального читателя, одновременно и испытывающего художественное впечатление, и отдающего себе отчет в том, чем является событие чтения. В. И. Тюпа настаивает на том, что абсолютно беспрецедентное использование знаков

[179] *Толстой Л. Н.* О литературе: статьи, письма, дневники. М., 1955. С. 155.

при создании подлинно художественного текста невозможно в принципе, поскольку в итоге никем попросту не будет воспринято в качестве текста. Одним из главных признаков подлинно художественного текста является наличие у него собственного, имманентного ему присущего языка, осмысление которого происходит с помощью категории стиля. Сочинения, которые не обладают единственным стилем, которые имитируют чужие стилевые формы, к сфере искусства в специфическом значении этого термина не принадлежат, могут изучаться с позиций истории литературы, но в поле зрения теории литературы они не входят[180].

Постмодернизм, по мнению всё того же В. И. Тюпы, так и не создал никаких радикально новых типов художественного высказывания[181]: ни новых способов актуализации законов искусства, иначе именуемых как модусы художественности (героика, сатира, трагизм, идиллия, драматизм, юмор), ни новой парадигмы художественности со своими выделяемыми доминантными признаками в довесок к уже существующим рефлективному традиционализму, креативизму и модернизму. В свете этого обстоятельства постмодернизм в целом воспринимается как полумаргинальное, «субпарадигмальное явление художественной культуры новейшего времени»[182]. Традиционные для высококлассных художественных текстов категории вроде «художественный образ» или «художественное» в рамках парадигмы постмодерна вытесняются другими понятиями: симулякр, концепт, объект. Постмодернистские тексты могут и вовсе не принимать во внимание такие категории, как «целое» и «единое», их авторы могут отрицать единство как «субстанциональное свойство бытия», границы эстетики также могут быть полностью размыты. Попутно утрачиваются такие важные (и характерные для литературных шедевров) явления, как

---

[180] *Тюпа В.И.* Указ. соч.

[181] *Тюпа В.И.* Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь, 2002. С. 76.

[182] Постмодернизм как философия и художественная практика // Научно-образовательный портал «Вавилон 2.0». URL: https://babylon.ru/philosophy/postmodernizm-kak-filosofiya-i-hudozhestvennaya-praktika/ (дата обращения: 08.05.2025)

высокая миссия творца и его «призванность», им на смену приходит завышенное самомнение «новых авторов», не признающих никаких авторитетов. На смену мимесису, стилизации и идеализации здесь приходит принцип монтажа, на основе которого и происходит конструирование художественных произведений[183].

К основным атрибутивным признакам постмодернизма следует относить деконструкцию. Деятели литературного андеграунда при создании художественного произведения обязательно исходят из того, что всё в искусстве уже сказано, и ничего радикально нового, или «прорывного», уже просто не может быть создано в существующих условиях. Они считают, что в выпавшей на их долю современности им ничего не остаётся, кроме как складывать тексты из уже готовых образцов – и вместе с тем постепенно демонтировать старые нормы, как нечто репрессивное и мешающее творить в полную силу. В результате этих «творческих экспериментов» возникает симулякр – копия, не имеющая оригинала, или «копия того, чего на самом деле не существует». В основе литературно-художественных симулякров и будет находиться поэтический язык как «минус-приём», или безграничный «минус-язык», поскольку при их создании на смену семиоэстетической природе литературы пришли совсем иные ценности и понятия – эстетический, почти анархо-экстремистский бунт, из которого, как из матрёшки, выходят и художественная революционность, и установка на секуляризацию искусства, и переосмысление вековых нравственно-поведенческих ориентиров. В том числе и отказ от нормативной теории литературы. Среди других признаков – гибридизация жанров, порождающая некие новые формы, карнавализация как способ признания имманентности смеха, участия в некоем безразмерном «диком праздничном беспорядке

---

[183] *Давыденко М.В.* Проблема художественности в контексте эстетических принципов постмодерна // Известия Алтайского государственного университета. Философия, социология и культурология. № 2-1 (66). 2010. С. 207-209. URL: https://izvestia.asu.ru/2010/2-1/cult/TheNewsOfASU-2010-2-1-cult-02.pdf (дата обращения: 08.05.2025)

жизни», метаязыковая игра, многочисленные игры с текстом и формой его подачи, игры с реципиентом, попытки театрализации текста, интертекстуальность и постоянное обращение к текстам из «высокоэстетического» прошлого, переосмысление значения предыдущих достижений общечеловеческой культуры, плюрализм культурных моделей и стилей, принципиальная «асистематичность» конструкции – многоуровневая организация текста, неоднородность его интерпретации[184].

Тем не менее, несмотря на все эти утверждения, в филологии существует и другая точка зрения на постмодернизм, которая не столь радикально ниспровергает и «лишает самостоятельной жизни» само явление, а наоборот, расписывает его как вполне сформировавшееся и имеющее отличительные признаки. В разное время эта позиция была изложена в работах таких учёных, как И. С. Скоропанова, М. Н. Липовецкий, Н. Б. Маньковская и др. Наиболее показательной здесь является статья Н. Б. Маньковской «Постмодернизм как художественно-эстетический феномен» (2018)[185]. По её мнению, это направление относится к неклассической эстетике и искусству последней трети XX – начала XXI в. и представляет собой эклектическое сочетание в ироническом ключе элементов классических и современных теорий, а также художественных стилей. Постмодернизм буквально «взрывает» существовавший до его появления литературно-художественный ландшафт, в результате чего былую силу утрачивают все традиционные представления о целостности, стройности и завершённости нормативных эстетических систем, его каноном является отсутствие такового вообще. Важно отметить, что с прежде существовавшими нормативными системами постмодернизм не стремится вступать в конфликтную ситуацию, а наоборот, пытается переподчинить, адаптировать под нужды своей «плюралистической» эстетической

---

[184] *Киреева Н.В*. Постмодернизм в зарубежной литературе. М. : Наука, 2004.
[185] *Маньковская Н.* Постмодернизм как художественно-эстетический феномен // Философская антропология. 2018. Т. 4. № 1. С. 192-193.

парадигмы, чья специфика сводится к неклассической трактовке классических традиций. Аналогичным образом направление ведёт себя и по отношению к художественному опыту прошлых лет – пытается интегрировать его в область современного искусства посредством иронического цитирования их фрагментов. Вместо модернистских установок на дисгармонию в музыке, нефигуративность и асимметрию в изобразительном искусстве и «безобразного» в литературе, театре и кинематографе он предлагает «возврат к красоте, повествовательности, сюжету, гармонии». Это своеобразная мутация модернизма, которая ставит перед собой задачу превратить эстетический объект в некую пустую оболочку посредством исключительной имитации контрастирующих между собой художественных стилей (стилевого синкретизма). К чертам последнего относятся и многое из того, что выделял М. И. Шапир, представляя своё видение поэтического языка: интертекстуальность, языковая игра, цитатность как разновидность художественного, пусть даже и примитивного, творчества, неопределённость, культ неясностей, ошибок, пропусков, принципа монтажа, пародийности, фрагментарности, недопустимое для концепта эстетической природы литературы поверхностно-чувственное отношение к окружающей действительности, ориентация на потребительскую эстетику и нужды «общества потребления», на такие же массовую культуру и средства массовой информации и коммуникации[186]. Сознательно выбранный эклектизм постмодернизма обязательно будет обладать рефлективной коммуникативностью, противостоящей имеющимся в социуме представлениям об эстетике, эмоциональной спонтанностью. Тем самым, эстетическая установка постмодернизма представляет собой эклектичную смесь цинизма, насмешки над предыдущим художественным опытом человечества, который накапливался годами, и ретроградных, ностальгических настроений – тоске по утраченным гармонии и безусловной красоте былого мира искусства. Такое умонастроение несёт в себе печать

[186] *Маньковская Н.* Указ. соч. С. 293.

разочарования в возрожденческих и просвещенческих идеалах, его следует считать *следствием развития идей «усталой», или «энтропийной» культуры с её характерными эстетическими мутациями, уродливыми наслоениями элементов из разных больших стилей и эклектическим смешением разных художественных языков*.

М. Н. Липовецкий считает[187], что постмодернизм отличается недоверием к большим идеологиям, к тому, что французские философы именовали метанарративами – не только советским, но и всем тем, что были сформированы ещё в эпоху Просвещения (метанарративы прогресса, рационального обустройства общества, метанарративы личной свободы и пр.), ввиду того, что ввиду военных событий первой половины XX века они были подорваны. В основе постмодернизма лежит термин современного немецкого философа Петера Слотердайка «циническое сознание». В разных странах мира, по Липовецкому, постмодернизм формировался по-разному, со своими особенностями. Так, в странах Европы и Америки он возник в виде своеобразного отталкивания от канонизированной, изрядно забронзовевшей в своём величии модернистской культуры, а в России он, наоборот, возникает из попыток возвращения в культуру модернизма, развитие искусства в которой было искусственно прервано при советской власти, как форма оппозиции мутировавшей левой идеологии. По словам Липовецкого, русский постмодернизм первоначально развивался в андеграунде при довольно резком противостоянии культурному окружению. Им же приводится цитата Дмитрия Пригова, который говорил, что «в России очень странная культурная история: в ней ни одна из предыдущих эпох никуда не исчезает – классицизм, романтизм, реализм и социалистический реализм существуют одновременно и варятся в одном котле, а иногда из них могут возникать новые, необычные элементы, которые всё таким же образом

[187] *Коновалова Е.* Марк Липовецкий: «Постмодернизм – это интеллектуальная гигиена» // Интернет-портал NewsLab.ru. URL: https://newslab.ru/article/293511 (дата обращения: 31.05.2025).

варятся в этом же котле и влияют на соседние явления (или сами подвергаются влияниям)»[188]. Обобщая вышесказанное, можно вслед за Липовецким сказать[189], что постмодернизм (а одновременно ещё и постструктурализм) возникают в качестве своеобразного ответа на кризис европейского классического либерализма, возникший после событий Второй мировой войны, когда стало понятно: демократический принцип защиты прав и свобод человека оказался бессилен перед проявлениями террора на всём земном шаре, в его рамках происходит серьёзное переосмысление модернистского и авангардистского канонов, отношений между модернистской и массовой (мейнстримной) литературой. В русской культуре его формирование происходит специфически ввиду особенностей социально-политического и культурного климатов при советской власти. Постмодернизм возникает не как оппозиция модернизму, а как его замещение: так, такие произведения, как «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева, «Пушкинский дом» Андрея Битова, тексты Дмитрия Пригова или проза Марка Харитонова, по мнению Липовецкого, возникают по итогам некоего странного эксперимента, в ходе которого андеграунд пытался вернуться к традициям модернизма «через голову советской литературы», но получилось в итоге нечто иное, что и оказалось постмодернизмом. Такой опыт русской культуры исследователь соотносит с аналогичными примерами из восточноевропейских литератур (Гомбрович, Киш, Кундера, Павич и пр.).

Для Липовецкого в постмодернизме главная логика заключается не в приёмах (гротеск, игровое начало, цитатность, тотальная ирония и фрагментарность), а в тотальном подрыве и проблематизации трудно преодолимой культурной привычки к бинарным оппозициям уровня «черное vs. белое», «добро vs. зло», «слово vs. тело», «своё vs. чужое» и «я vs. другие», в их деконструкции и анализе. «Стёб, гротеск и игра – всё это

---

[188] *Коновалова Е.* Указ. соч.

[189] *Липовецкий М.* Что такое постмодернизм? (ликбез) // Интернет-портал openspace.ru. URL: https://os.colta.ru/literature/events/details/36830/page1/ (дата обращения: 31.05.2025)

важно, но только как средство деконструкции бинарных оппозиций…», - утверждал Липовецкий[190]. Аналогичным способом Липовецкий призывает разделять постмодернизм и цинизм: в постмодернизме «всерьёз задаётся вопрос о связи и взаимной ответственности между противоположными или же взаимоисключающими феноменами», в цинизме же «происходит жонглирование несовместимыми позициями, каждая из которых подаётся как единственная возможная истина в той или иной ситуации: я сегодня такой, завтра другой, но во всех случаях я был одинаково искренен…»[191].

Эти наблюдения позволяют нам дать ответ на ещё несколько поставленных нами в конце первой главы вопросов:

По М. Л. Гаспарову язык художественной литературы принадлежит к теоретической, или так называемой «макропоэтике», поскольку в её интересы входят в том числе и так называемый «словесный строй» литературных текстов;

Авторы Литературного и Лингвистического энциклопедического словаря (Ю. Степанов и В. Григорьев) рассматривают понятие «поэтический язык» как синоним понятия «язык художественной литературы», как нечто уникальное поэтический язык рассматривает только М. Шапир;

Ввиду семиоэстетической природы художественной литературы словесный текст является единственной возможной материальной формой его бытования, именно с его помощью можно не только реконструировать содержания тех или иных произведений, но и понять, как выстроен художественный, отличный от реального во всех отношениях, мир того или иного произведения;

Категория поэтического языка в трактовке М. Шапира не вписывается в систему теории литературы, а вместе с тем и в гаспаровскую трактовку «поэтики» (см. начало главы), в концепцию «традиции» Элиота, в бахтинскую идею «большого времени», в связи с сомнительной ценностью

---

[190] *Липовецкий М.* Указ. соч.
[191] Там же.

стихотворного материала, оставленного деятелями андеграунда, и специфике выбираемого языкового «сырья», не являющегося уникальным, в отличие от «подлинных» произведений литературного искусства. В связи с тягой андеграундных авторов к имитации, подражанию и различным лингвистическим провокациям, ими нередко не соблюдаются и положение Тюпы о главных признаках подлинно художественного текста, что в очередной раз позволяет говорить нам о поэтическом языке в трактовке Шапира как минус-языке относительно нормативной теории литературы.

Категория поэтического языка как минус-языка соответствует размышлениям о постмодернизме, представленным в работах Н. Маньковской, М. Липовецкого и других исследователей, соотносится с парадигмой этого направления, которое занимает такое же оппозиционное местоположение относительно предыдущего литературного опыта, как и теория поэтического языка Шапира относительно теории семиоэстетической природы литературы. Постмодернизм, как бомба, разрушает прежде казавшиеся незыблемыми литературно-эстетические каноны, его произведения строятся с опорой на приоритет автокоммуникации, поддерживаемый «цитатными складками» (по Ж. Делезу). Такие произведения всегда будут эстетически вторичными ввиду установки сторонников идей постмодернизма на то, что все эстетически правильные и «гениальные» произведения уже давно написаны, а также их разочарования в ценностях времён Возрождения и Просвещения. По утверждению Н. Маньковской, «прошлое просвечивается в постмодернистских произведениях сквозь наслоившиеся стереотипы о нём, понять которые позволяет метаязык, анализирующий и интерпретирующий язык искусства как самоценность»[192].

Поэтический язык, к которому М. И. Шапир относит многочисленные намеренные ошибки (нарушения, пародирования существующих языков, искажения), стилизации и активную интеграцию иностранных слов для умышленного создания некоего «комического эффекта», не обладает

[192] *Маньковская Н.* Указ. соч. С. 293.

собственной семантикой, так как пользуется исключительно средствами как из русского, так и из всех активных ныне языков, в его рамках формируются уникальные конструкции, которые затем не приживаются и по большей степени не повторяются в никаких других художественных текстах (в связи с чем по поэтическому языку деятелей андеграунда невозможно появление словарей вроде «Словаря языка Пушкина» или «Справочника по ГУЛагу» по «арестантской фене»). Следует также не упускать без внимания то обстоятельство, что полноценного языка без своего словаря быть всё же не может. Как расширительно ни понимай язык, это в любом случае будет некая конвенция, объединяющая минимум два сознания. Заумь деятелей андеграунда не объединяет, а только провокативно отталкивает реципиентов.

Как утверждал в своей работе Ю. М. Лотман, простота современных по состоянию на 1960-е-1970-е годы итальянских неореалистических фильмов могла быть в полной мере раскрыта и адекватно оценена с эстетической точки зрения только с учётом штампов характерных для псевдоисторических фильмов и всей голливудской кинопродукции в целом. Точно так же кажущиеся на первый взгляд простота и примитивность стихотворных текстов не могут быть раскрыты без принятия во внимание главных языковых средств поэтического языка как минус-языка. По итогам представленных выше наблюдений, вслед за М. И. Шапиром и автором диссертации «Языковые средства реализации минус-приёма в художественном тексте на материале произведений А. П. Чехова и Э. Хемингуэя» И. А. Стрункиной можно сформировать своеобразный инвариант поэтического языка в концепции М. Шапира как минус-языка или, иными словами, совокупности нескольких лотмановских минус-приёмов:

- фонетические (ритм),

- грамматические (части речи, намеренный лексико-семантический пропуск, или сокращённо НЛСП, предложения с особой структурой),

- средства представления интертекстуальных связей (среди них пародия, текст в тексте, аллюзия),

- композиционные (имя, художественная деталь, заглавие, приём сцепления).

Эти категории, в свою очередь, можно подразделить на доминантные, как имеющие наибольший смыслопорождающий потенциал, и соподчинённые. К доминантным автор диссертации относят НЛСП, сцепление, художественную деталь, ритм, умолчание, заглавие и ключевые слова, к соподчинённым – всё остальное. Каждая из выделяемых И. А. Стрункиной категорий, как то: ошибки и искажения официальной нормы языка (намеренные ошибки в словах, коверкание речи, вставки на иностранных языках), поэтическая морфология, фонетика и синтаксис, ввиду удобства проведённого им анализа, послужила составной частью заглавия всех последующих глав настоящей работы.

Глава 3. Поэтический идиолект авторов ленинградского андеграунда

3.1. Намеренные ошибки и искажения официальной нормы

Анализ особенностей поэтического языка деятелей ленинградского андеграунда, в связи с этой же концепцией, нам кажется правильным начать с наиболее очевидных и широко распространённых отступлений от норм литературного языка – **намеренных ошибок и искажений официальной нормы**.

Так, в стихотворении Леонида Аронзона **«В спальне детсада плакат…»**, выстроенном по образцу драматургического произведения в форме общения нескольких действующих лиц (воспитательницы, «бэби Ц», «бэби Д» и «бэби К»), все стихи с точки зрения метрико-ритмической схемы и построения предложений копируют стихотворения для детей официальных советских поэтов (например, В. Маяковский в «Истории Власа, лентяя и лоботряса»: «Дети, / не будьте / такими, как Влас! / Радостно / книгу возьмите / и – в класс!», Лев Модзалевский «Приглашение в школу»: «Дети! В школу собирайтесь, / Петушок пропел давно!») в частности – рифму, количество ударных и безударных слогов и стопность: «Дети, что за диалоги? / Няни тоже педагоги, / Только ходят широко, / потому что без трико». Несмотря на то, что диалог в преамбуле перед собственно стихотворением заявлен как общение детей с воспитательницей детского сада, в речи малолетних персонажей присутствуют выражения и слова из взрослого лексикона и многочисленные медицинские термины, что при прочтении нередко производило впечатление того, что действие разворачивается не в детском садике, а в больнице. «У меня была поллюция», «он хоть выглядит героем, но страдает геморроем», «У меня несчастья роста, / пусть мне няня сменит простынь!». Аронзон вводит в речь детей бранную лексику и выражения, заставляющие усомниться в возрасте действующих лиц: «Без штанов я, но не блядь, / Няня, друг, поближе сядь!». На стенке

детского сада, как свидетельствует преамбула, в спальне отображался плакат, содержавший то же самое бранное слово: «В нашем детском саду все девчонки – бляди!». Автор продолжает развитие заданной уже в самом начале интимно-эротической темы и в следующих репликах, говоря то о «созревании чувств», то о разрастающемся геморрое, то о скоротечном семяизвержении (и это у поданного как малолетнего, заведомо инфантильного по сценарию героя), то призывают вставить в задний проход свечку в целях борьбы с геморроем. Примечательно, что все эти реплики вписаны в лексикон детей, а не единственной показанной взрослой героини, из чьих уст они звучали бы более естественным образом, чем в приведённом здесь случае.

Кроме того, в тексте стихотворения, стилизованного под ситуативную мини-драму, происходящую якобы в локусе детского сада, няня называет своих детей исключительно английским заимствованием «бэби», написанном в транслите, используемым в большинстве случаев в разговорной речи для обозначения малолетних детей, для иронического обращения к ним, или же для грубого, пренебрежительного именования всех появляющихся лиц женского пола – маленьких девочек, девушек постарше, собственных подружек, не исключая в том числе и проституток. Приём с внедрением этого слова в стихотворный (или литературный в целом) текст не нов. За 30 лет до написания этого текста Аронзоном приём с тем же самым словом в похожем контексте использовался и у других авторов, но было это в произведениях, напрямую связанных с жизнью русских эмигрантов разных волн в США. Как, например, в тексте романа И. Ильфа и Е. Петрова «Одноэтажная Америка»: «На прошлой неделе бэби повели в зоологический сад и показали ей аквариум. Когда бэби увидела столько рыб сразу, она закричала». Также подобное использование слова «бэби» наблюдается и в шуточном стихотворении из рассказа писателя-юмориста Виктора Морта (28.10.1900 – 16.02.1992) «Вечер был: рождественский рассказ» конца 1970-х годов, проживавшего на ПМЖ в США и в саркастической тональности

описывавшего жизнь в Штатах разных выходцев из СССР (преимущественно противников действовавшей власти разной степени радикальности), пытающихся адаптироваться на новом месте и одновременно тоскующих по своей исторической родине[193]. Оно в значительной степени состоит из англоязычных заимствований, интегрированных в русскоязычный текст: «Шёл по улице бойскаут / Вери блю анд хи дрожал. / – О, мой Лорд – он вдруг сказает – / Я и хангри, я и колд! / И бойскаут весь рыдает. / Нет ни сильвер, нет ни голд! / Но по авеню олд леди, / В супермаркет шла она. / “О, ай си!”, тут плачет бэби! / И в свой хауз повела» (Виктор Морт. «Гримасы жизни», Сан-Франциско, 1978)[194]. Тем не менее, заимствованное из английского языка слово «бэби» смотрится и воспринимается в речи няни-воспитательницы, где попутно встречается и историзм «почечуй» («Если это почечуй, / вставить следует свечу»), так же натужно и неестественно, как и слова «поллюция», «блядь», «геморрой» из слов малолетних детей детсадовского возраста, или же слова «хангри» (англ. hungry, голодный), «колд» (англ. cold, холодный), «сильвер» (англ. silver, серебряный), «хауз» (англ. house, дом) из уст новоиспечённого эмигранта, ещё вчера воспринимавшего себя как идеологически правильного советского человека. Так же нехарактерно и гиперболизированно в тексте Аронзона выглядят другие реплики «бэби Ц»: «Здесь не место для дискуссий», «прекратите эти речи», которые вряд ли представляется возможным услышать как в современной, так и в тогдашней (советской) вербальной детской практике. Все выбранные для стихотворения Аронзоном фразы имеют происхождение исключительно из некоторых гипотетически возможных мест «взрослой» коммуникации (партсобрание, митинг, урологический кабинет в поликлинике или дневном стационаре, операционная и т.п.).

---

[193] Виктор Константинович Морт. Мера подлости // Аукционный дом «Антиквариум». URL: http://anticvarium.ru/lot/show/6060 (дата обращения: 16.11.2023)

[194] *Морт В. К.* Вечер был… (Рождественский рассказ) // Виктор Морт. Гримасы жизни. Сан-Франциско, 1978. С. 413—414.

Очевидно, такое построение речи всех участников шуточного диалога неслучайно. Вписывая в речь детей явно взрослые фразы и встраивая в беседу в контекст активной деятельности группы ясельного или старшего детсадовского возраста типичные фрагменты из больничных переговоров «взрослых» пациентов с врачом или сиделкой (или общения между собой политических деятелей), автор пытается таким образом попрактиковаться в использовании алогизма (нарушения или полного разрушения логических связей, как стилистических: речь рассказчика, повествователя или персонажа, так и сюжетно-композиционных – немотивированные сюжетные сдвиги или композиционные разрывы)[195], поскольку поданный в тексте диалог вряд ли возможен в реальной жизни, а если бы и был возможным, то с первых же фраз выглядел слишком уж неестественным и местами даже наигранным, не отражающим реальные коммуникативные ситуации. Синтаксически правильные (формально) фразы с точки зрения семантики (смысла) оказываются не просто противоречивыми, но и откровенно абсурдными[196]. Конечной задачей использования данных слов в тексте стихотворения автор считал вызвать у читателей улыбки и здоровый смех, спровоцированный спроектированной и затем показанной комичной ситуацией.

Также Аронзону принадлежит текст без заглавия, который выглядит следующим образом: «Старался Екклесіастъ пріискивать изящныя изрѣчения, и слова истины написаны имъ вѣрно. Слова мудрыхъ – какъ иглы и какъ вбитые гвозди, и составители ихъ – отъ единаго пастыря. <…> Выслушаемъ сущность всего: бойся бога и заповъди Его соблюдай, потомучто въ этомъ все для человъка: ибо всякое дъло богъ приведеть на судъ, и все тайное хорошо ли оно, или худо». Этот фрагмент принадлежит толкованию Священного писания (Екклесиаст 12:13) и приведён Аронзоном

[195] *Кривонос В. Ш.* Алогизм // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М. Издательство Кулагиной; Intrada. 2008. С. 18-19.
[196] Там же.

дословно, без изъятий, но при всём этом полностью написан на дореформенном русском языке, с сохранением всех существовавших (и изъятием не существовавших) тогда букв, в частности, буквы ё. Согласно комментарию к сборнику, этот фрагмент является «точным воспроизведением текста из Ветхого завета с непоследовательным использованием старой орфографии», и, следует считать, что такое цитирование текста завета на дореформенном языке является своеобразной стилизацией, экспериментом поэта над формой и подачей материала в нетипичном для своего хронологического периода творчества виде (на дореформенном русском языке, который был отменён в самые первые годы советской власти и использовавшийся в тот исторический момент только в текстах русских эмигрантов первой волны или сторонников белых в гражданской войне 1920-х годов). Поэтический язык признаёт и активно привлекает к использованию в художественных текстах любые формы слов, как на ныне существующих и широко распространённых языках, так и на полузабытых, редких и уже умерших, с чем мы имеем дело в этом конкретном случае.

Среди «размышлений от десятой ночи сентября», стилизованных под «кипу (как бы) предсмертных записок», написанных Аронзоном во время депрессии, также присутствуют стихотворения, в которых он экспериментирует с формами языка, приближая текст к тому, как если бы он говорил это тому или иному оппоненту в реальной жизни. «Жить всё стыдней и стыдней. / Жить всё скушней и скушней». Автор сознательно изменяет прилагательное в сравнительной степени «скучнее» на неправильное с точки зрения нормы языка «скушней» для передачи его максимально близко к фонетической, разговорной версии в старомосковском произношении. Этот ход существенно оживляет и усиливает подачу материала, усиливает эмоциональный фон и восприятие читателем депрессивного состояние души лирического героя. В продолжение темы в той же части Аронзон публикует другое стихотворение, в котором

появляется ещё один допустимый с точки зрения теории поэтического языка элемент – обсценная, бранная лексика, поставленная, как видно из контекста, абсолютно оправданно; с изъятием её из текста или заменой её на другое, в том числе и более мягкое слово, смысл текста исказится, а настроение героя будет передано не вполне верно.

Пошли вы в жопу все и вся:
живые, мёртвые, любые –
сперва набились мне в друзья,
а после и в ковчег набились.

Нет, не для вас моя земля:
сойдите в жопу с корабля!

Кроме того, эксперименты при работе со стихотворением ведутся и в области пунктуации: в частности, между словами «в жопу» и указанием на тех лиц, кто туда должен был бы по идее отправиться, отсутствует знак запятой, введя вместо этого обобщающее слово с однородными рядами прилагательных, идущих через запятую – живые, мёртвые, любые, характеристики этих «людей». Из простых предложений, которые могли бы быть таковыми, делается одно большое сложное, с введением между частями другого авторского знака (тире), или соединительных союзов (а). Последняя строчка оформлена в виде своеобразного эмоционального призыва – «сойдите в жопу с корабля!». При изменении главного бранного слова в предложении призыв бы стал менее жёстким и менее восприимчивым для потенциальных адресатов, а коммуникативная и эстетическая задача, поставленная Аронзоном при написании данного пассажа, считалась бы попросту невыполненной. В той же главе в качестве набросков присутствуют уже исследованные ранее в этой главе приёмы творчества нестандартных словосочетаний: «блаженная вселенная, народ урод, пряха страха, шуты

красоты» и пр., или же фразы, в которых автор заметок выражает своё отношение к некоему своему руководителю в резко критической, чрезмерно эмоциональной форме, переданной максимально к возможной вербальной коммуникации: «ну его на хуй, моего шефа!» (варианты: «не посвятить ли эту страницу моему шефу, тем самым сказав ему: дурак ты, ёб твою мать!»). Само состояние в тексте оригинала связывается с собственным «неодиночеством» (орфография и пунктуация оригинала сохранены): «Неодиночество МНОГО мучительнее о-ди-но-че-ства (снова текст на письме приближен к устной речи). Не написать ли мне кипу предсмертных записок – может из этого получится некий жанр». Среди очередной цепи составления согласований и других сочетаний слов (священник – юродивый, культ черновика, коллективное одиночество и др.) в тексте присутствует строчка: «Я устарел и ослабел чувствами. / Оставь меня в скучной и тёплой Б.». Цитата «Я устарел и ослабел чувствами» является дословным заимствованием из текста письма к Пушкину, написанного Н.С. Алексеевым в 1827 году из крепости Хотин: «Но я устарел и ослабел чувствами; отвык от большого света, притворных разговоров, а главное от шляпы и белого галстуха…». Очевидно, что Аронзон считал, что наиболее полно и верно своё состояние сможет передать только посредством открытого цитирования (пускай даже и по памяти) этого литературного источника, какие-либо иные слова или другие синтаксические конструкции бы этого выразить в полной мере не смогли, или же приведённый в тексте размышлений отрывок в чём-то действительно перекликался с его реальным душевным состоянием в отдельно выхваченный хронологический временной отрезок. Что подразумевается под буквой Б., читателю неизвестно, поэтому разгадку места, где надо было бы оставить героя в связи с его депрессивным состоянием, он оставил на обдумывание каждому реципиенту, в качестве загадки или же в виде своеобразного вопроса без ответа.

Тема отступления от семантического слоя в творчестве Аронзона продолжается в его следующем стихотворении, уже в заголовке которого

начинаются игры с орфографическим написанием слова **«ОтЬывкJ. (Made in небеса)»**, где в современный вариант слова вписывается буква из дореформенного русского алфавита на кириллице (ерь) и, скорее всего, письменное обозначение в транскрипции звука [j] (й) вместо буквы «И». Вторая часть заголовка содержит в себе традиционную англоязычную конструкцию, наблюдаемую на обороте изготовленных за рубежом предметов обихода (Made in, англ. «сделано в…»). Поэтический язык признаёт введение в текст различных зарубежных конструкций, как в транслите, так и на языке оригинала. При этом место изготовления пишется на русском языке без транслита, что придаёт создаваемому словосочетанию некоторую комичность, поскольку указание текста на русском рядом с распространённой англоязычной конструкцией может вызывать исключительно здоровый смех. В большей части предложений данного стихотворения семантический и логический слои утрачиваются, но, в отличие от предыдущих стихотворений, с сохранением синтаксической подчинительной связи. Большая часть представленных предложений являются катахрезами. Ни в одном из получаемых словосочетаний, которые, надо отметить, сохраняют синтаксическую логику подчинительной связи, объект не соответствует предлагаемому Арозоном приложению, то есть, определению, выраженному в согласованном с существительным падеже и характеризующему предмет. Работа с созданием приложений является для автора полем для экспериментов, и возможности его ничем не ограничиваются. Рабочим материалом для создания катахрез служит весь словарный запас, все устойчивые сочетания слов, клише, названия художественных произведений, имена, фамилии и пр. При составлении катахрез на письме получаются следующие комичные сочетания, вызывающие смех у тех, кто понимает значение приводимых словесных конструкций (в том числе даже хотя бы в общих чертах) и то, какое слово по идее должно было бы стоять там на самом деле в ежедневной вербальной практике. Вот неполный список примеров: о. Мсье мужик, о. Волосатый

квадрат, о. Патефон (фон Пате, фамилия «Пате» может отсылать к братьям Пате – основателям одноимённой французской киностудии Pathé, или же к одноимённой коммуне в той же Франции, известной за счёт прошедшей там в 1429 г. битвы; также слово могло быть задействовано в изначальном значении «музыкальный инструмент»), мыс Аронзон 1-й, созвездие «баба-будда», горизонт «Большое thing you very much», в котором слово thank из конструкции thank you специально заменено на thing (вещь), где, помимо прочего, Аронзон снова использует приём, уже отработанный в заглавии, туча «Я знал человека, который умер в Индии, Монголии и Европе», р. «Приятного одурения», ост. Густоглазие (приём словотворчества, образованный сложением основы прилагательного «густой» и части слова «косоглазие»), выпуклость «Полетел на дуроплане» (вместо «дельтаплане»), океан «Майн кайф» (искажённое от печально известного «Майн кампф»), канал «Жалко бога», о. Автососиска (снова приём словотворчества), о. Соити (снова эротические фантазии Аронзона, адаптация слова «соитие» под реальные географические объекты – Гаити, Таити, посредством изъятия окончания, указывавшего изначально на средний род выбранного существительного) и др. В качестве названия островов, мысов, рек и других географических топонимов в качестве сознательной провокации читателя на здоровый смех Аронзон использует как оригинальные слова, так и устойчивые словосочетания, названия книг, имена или целые фразы: «Раннее творчество бога» (диссертация), в том числе и вырванные из контекста фразы из человеческого общения (не ешь натощак!). Некоторые предложения для достижения комического эффекта были сознательно сделаны автором тавтологичными: «Мы – отражение нашего отражения!» (очевидно, парафразированное выражение «глаза – отражение души»), «In vino veritas в вине» (тавтология, при расшифровке сочетания с латыни получится «истина в вине в вине»), «такова c’est la vie» (и снова тавтология, «такова такова жизнь»), или и вовсе лишённые какого-то внятно воспринимаемого смысла (как залив «Один говорил неслышно, другой ещё тише…», труба «Мужчина

не видела» – используется приём деконструкции грамматической основы посредством введения в неё глагола неправильного рода). Часть слов, в которых наблюдается изменение первой основы на противоположную (громкоговоритель – тихоговоритель), или же адаптацию существительного под фамилию на -ян (о. Суетян) были построены и введены в ряды катахрез с теми же целями. Последние строчки стихотворения отданы под один из любимых приёмов автора – конструирование вариаций фамилий, имён и отчеств из существительных, зачастую не существующих вовсе: «Сизиф Танталович, Афина Зевсовна, мыс Михнов 1-й), отсылающих к элементам периодической системы Менделеева, богам из древнегреческой мифологии, реальным лицам (Михнов, возможно – художник Евгений Михнов-Войтенко, 1932 – 1988, представитель неофициального искусства), а то и вовсе к самому себе (другой любимый приём автора, чуть ранее у него было стихотворение «Видение Аронзона» и четверостишие «Хорошо гулять по небу, / вслух читая Аронзона»). Последние две строчки снова представляют собой катахрезы с гиперболическим уклоном (гора «Махнёмся гробами») или тавтологиями (впадина «Живые стихов не пишут»). Со стороны это перечисление созданных названий, адаптированных к географическим объектам и реальным именам, напоминает застенографированный поток речи некоего малолетнего субъекта в возрасте от 5 до 7 лет, экспериментирующего в области конструирования имён, фамилий, топонимов, заголовков или приложений к тому или иному объекту на основе того, что ему доводилось слышать от окружающих лиц, из телевизора, книг и др. Схожий приём параллельно использовал поэт Александр Кушнир, в стихотворении «Игра» («Я придумываю фамилии»). Его лирический герой, ровесник вышеозначенного малолетнего субъекта также упражняется в создании имён, фамилий и отчеств потенциальных людей. На выходе получаются как реальные, теоретически возможные варианты (Антон Антонович Антонов, Захар Захарович Захаров, Борис Борисович Борисов, Сысой Сысоевич Сысоев), так и откровенно выдуманные имена, маловозможные как в

советской (с широким распространением имён вроде Даздраперма, Кукуцаполь, Нинель, Энгельсина и пр.), так и в нынешней практике регистрации детей. Среди них: Компот Компотович Компотов, Редис Редисович Редисов, Устал я Больше не Желаев и прочие, образованные от обиходных, неэкзотических существительных.

Подобную игру с фамилиями проделал в своё время в серии оригинальных стихотворений другой ленинградский поэт-нонконформист, Александр Кондратов, построив её вокруг личности особенно почитавшегося (см. далее, при анализе текстов В. Ширали) в этой среде поэта Александра Пушкина[197]. Условно все стихотворения Кондратова о Пушкине можно объединить в цикл с заглавием, выбранным самим поэтому для одного из таковых: «Пушкиноты». Игры с фамилиями Кондратов выводит под заглавием «Негативное». Текст «Негативного» лишён какой-либо семантической нагрузки и представляет собой последовательный вывод как вымышленных, так и существующих мужских фамилий, заканчивающихся на –ин (но при этом фамилии выводятся исключительно на –шкин или другие шипящие). Среди реально существующих фамилий у Кондратова, как и у Аронзона, получаются Пташкин (есть фильм «Повесть о Пташкине» Бориса Крыжановского 1964 года, хоть и выведен он тут с маленькой буквы, возможно, автор не нашёл для него соответствующего литературного героя, в соответствии с некоторыми последующими образцами), Мышкин (возможно, отсылка к князю Льву Николаевичу Мышкину – тихому, простому, смиренному, но местами чудаковатому главному герою романа Ф. М. Достоевского «Идиот»), Яшкин (введён для антонимии по отношении к «Мышкину» на основании оппозиции личных местоимений первого лица «я» и «мы» для единственного и множественного числа), Плюшкин (гоголевский персонаж, скупой помещик). Все остальные созданы по аронзоновским «детским» лекалам, образованы от названий предметов обихода, некоторых

[197] *Кондратов А.* Я хочу в сумашедший дом // Читальный зал. URL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=12808 (дата обращения: 02.09.2024)

глаголов, и выводятся исключительно с маленькой буквы, как то: пряжкин (пряжа), шашкин, пешкин (в последовательности упоминания этих имён может быть заложена оппозиция между играми в шашки и шахматы), спушкин (от «спать»), сушкин («сушка» как лакомство, или же от глагола «сушить»), чашкин (чашка), чешкин (чешки – обувь или же Чехия или Чехословакия, учитывая периодичность использования названий географических объектов у Аронзона), клюшкин, хрюшкин и пр. В самом конце, после перечисления всех вышеозначенных фамилий, Кондратов смеется над противительной конструкцией «*не* X, *а* Y или Z», и выводит её вторую часть в обход пунктуационных норм русского языка: «не Плюшкин / А. Пушкин», как инициал от «Александр Пушкин», или же указание автора по окончании обширного цитирования его стихотворения.

В «Позитивном» Кондратов строит новые слова с обязательным сохранением в них основы от фамилии «Пушкин», с юмористическим уклоном отсылая к некоторым художественным текстам заявленного автора, как к заглавиям, так и к некоторым стихотворным строчкам: «старушкин» и «кружкин» («Выпьем, добрая подружка / Бедной юности моей, / Выпьем с горя; где же кружка? /Сердцу будет веселей», «Зимний вечер»), «О, Пушкин!» и «опушкин» («Со вздохом витязь вкруг себя / Взирает грустными очами. / О поле, поле, кто тебя / Усеял мертвыми костями?», «Руслан и Людмила», а также для версии «опушкин» – «В багрец и в золото одетые леса / В их сенях ветра шум и свежее дыханье», «Осень», где опушки – это сени), «пирушкин-резвушкин-гремушкин-грядушкин» («Пир Петра I», «Ему не нравились пиры / Бежал он их беседы шумной», «Певец пиров и грусти томной» в «Евгении Онегине»).

«Альтернативное» Кондратова по-своему продолжает заданную в «Негативном» магистральную линию и строит оппозиционные по звучанию и построению сочетания слов, имитирующие мужские фамилии на –ин, созвучные с «Пушкиным»: «не ляжкин, а ножкин» (противопоставление мышцы бедра ноге в целом, отсылка к фамилии киноактёра и поэта-

песенника Михаила Ножкина считается маловероятной в данном контексте), «не бражкин, а кружкин» (важен не сам алкогольный напиток, а то, в какую ёмкость его поместили), «не врушкин, а прушкин» (словесная конструкция, наиболее приближённая к фамилии Пушкина, из которой её сделать проще всего), и завершается текст оппозицией «Не Пушкин [строчными буквами], а ПУШКИН!» (заглавными буквами, пытаясь обратить взоры на эту фамилию тех, кто ещё не понял).

Стихотворение «Эхо Пушкина» Кондратова было построено в форме реплик о великом поэте, исходящих якобы от разных ораторов с разными социальным статусом и степенью известности в народе. Их ввод в текст стихотворения неслучаен: каждый из них тем или иным образом был связан с личностью Пушкина. Первым подаёт собственный голос персонаж с фамилией «Белинский», главный апологет А. Пушкина, который считал поэта величайшим из всех русских писателей, отмечал его высокий уровень владения поэтическим словом (а также эстетическую ценность произведений), способности к рефлексии социально-политической обстановки в стране своего времени, а также важное место реализма в его творчестве. В его исполнении фамилия поэта звучит как побудительное, восторженное предложение, на письме с восклицательным знаком на конце: «Пушкин!», звучащая по аналогии с кричалками вроде «Спартак (или любая другая команда) – чемпион!» из уст наиболее неистовых спортивных болельщиков. На эту реплику мгновенно реагирует персонаж по фамилии «Писарев», чей прототип воспринимал «наше всё» только как «легкомысленного версификатора» и не более, чем «великого стилиста», который не являлся и не может являться ни энциклопедией русской жизни, ни «актом самосознания» для русского народа, у которого в «Евгении Онегине» присутствуют исключительно посредственные персонажи, в которых нет ничего, что могло бы быть достойным внимания (лучше герценский Бельтов из «Кто виноват?», тургеневский Рудин и грибоедовский Чацкий, чем все герои «Онегина» вместе взятые). Он передразнивает

Белинского и отбрасывает от фамилии классика одну букву (подобный приём постепенного отбрасывания по одной букве от русскоязычных слов в графике активно использовали и Л. Аронзон, и В. Эрль, и другие «ленинградцы» от андеграунда), демонстрируя тем самым своё отношение и к личности Пушкина, и к критическим материалам Белинского. Получается «Ушкин!». Спор Писарева и Белинского у Кондратова снижен до уровня обыкновенной перебранки и тем самым имитирует оживлённое обсуждение актуальных социально-политических или спортивных тем взрослыми мужчинами во дворе, пивной или на кухне, как то: «ты дурак!» – «сам дурак!», или же детскую вербальную коммуникацию, наглядно продемонстрированную, напр., в одном из юмористических рассказов Виктора Голявкина «Болтуны», где два ученика средней школы во время урока начали обзывать друг друга разными несуществующими словами при обсуждении наспех сделанного шаржа: «— А ты рыжий. / А ты селёдка. / А ты вуалехвост. <…> А ты первердер… / – А ты дырбыртыр. / – А ты выртырвыр. / – А ты ррррррр…/— А ты зззззз…». Обезличенный «потёртый», невзрачный чиновник, который, в отличие от предыдущих ораторов, лишён фамилии и сводится к «среднему арифметическому» чиновников XIX века, в том числе, возможно, и отображённых в литературных произведениях у русских классиков (Гоголь, Гончаров). Фамилия «Пушкин» произносится им с имитацией заикания или же плохо прикрытой демонстрации брезгливости: «Пппушкин!», как будто делает это не в соответствии с зовом сердца, а потому что «так надо», в противном случае будет виден его истинный культурный уровень. Также под маской чиновника может скрываться и цензор, которому для просмотра на предмет неполиткорректных выступлений опять принесли пушкинские тексты, постоянно подвергавшиеся цензурному купированию в России XIX века[198], и

[198] Цензура и Пушкин // Электронное научное издание (ЭНИ) «Пушкин». Фундаментальная библиотека «Русская литература и фольклор». URL: https://feb-web.ru/feb/pushkin/put-abc/put/put-3683.htm (дата обращения: 02.09.2024)

ничего, кроме брезгливости (зафиксированной в форме «Пппушкин!»), его фамилия у этих чиновников вызывать не могла. «О чём цензуру ни прошу, ото всего Тимковский [один из особенно радикальных цензоров в вышеозначенный период] ахнет», – напишет Пушкин в 1821-м[199]. После чиновника слово берёт «поэт Фет» (Афанасий Афанасьевич), автор стихотворения «К памятнику А. Пушкину 26 мая 1880-го» по случаю открытия памятника поэту на Страстной (ныне Пушкинской) площади Москвы, и называет классика «Птушкин». Это сознательное искажение фамилии может иметь непосредственное отношение не столько к личности самого Пушкина, сколько, скорее, к одному из заметных перекосов в творчестве прототипа персонажа с позывным «поэт Фет», а именно ряду его стихотворений про птиц, среди которых особого упоминания заслуживают «Вольный сокол», «Кукушка», «Ласточка», «Веселись, о сердце-птичка!», «Задрожали листы, облетая…». В таком случае фамилия, по идее, должна была звучать не иначе как «Пташкин» (и которая уже звучала в первом рассмотренном нами стихотворении), но для адаптации под нужды всего «пушкинского» стихотворения, она была изменена на «Птушкин», посредством замены одной из гласных.

Во второй части стихотворения слово берёт уже сам лирический субъект, его реплики выстроены в форме реплик, брошенных оппонентам Пушкина, и имитируют ситуацию заочного спора между сторонниками разных мнений о классике. Среди адресатов:

– «акмеист на опушке» – это отсылка к репликам акмеистов Владимира Нарбута и Михаила Зенкевича, которые относились к Пушкину без особого уважения; так, получила известность следующая реплика из письма Нарбута к Зенкевичу: «Поистине, отчего не плюнуть на Пушкина? Во-первых, он

[199] Электронное научное издание (ЭНИ) «Пушкин». Указ. соч.

адски скучен, неинтересен, и заимствовать (в отношении сырого материала) от него нечего. Во-вторых, отжил свой век. И – т. д.»[200].

– «ругай, манифест будетлян» – здесь лирический герой обращается к группе писателей-членов первого футуристического объединения, которые впоследствии стали именовать себя кубофутуристами. Именно футуристы в своё время призвали посредством манифеста отказаться от почтительного уважения к Пушкину, поэтому в их адрес и направлена реплика «ругай, манифест будетлян!».

Формат общения при этом остаётся тем же: это по-прежнему побудительное предложение «Пушкин!», искажённые версии его фамилии (в данном случае это будет «Тушкин!», образованное от существительного «туша» (выпотрошенное тело умершего или же до смерти забитого животного) и обращённое к группе футуристов, мечтавшим сбросить его с парохода современности, как ненужную «тушу»). Ответ на все брошенные реплики лирический герой получает только от эха, послание от которого представляет собой искажённую фамилию Пушкина по аналогии с репликой «Фета» из первой части («Пуашкин», в очередной раз переделанная фамилия Пташкин, максимально адаптированная под заявленного в тексте Пушкина).

В «Кавказском Пушкине» Кондратов, ёрничая над интересом классика к кавказской тематике, подобно Аронзону, играется с фамилией Пушкина, адаптируя её под фамилии разных народов, населяющих Северный и Южный Кавказ, прибегая к сослагательному наклонению: что бы было, если Пушкин родился и жил в: Грузии, Армении, Северной Осетии и других регионах, относящихся к Кавказу. Получаются следующие варианты: «Пушкинидзе» и «Пушкиншвили» (грузинская фамилия, по аналогии с фамилиями «Микеладзе», «Кикнадзе», «Чибурданидзе», «Орджоникидзе», «Сванидзе», «Ананиашвили», «Павлиашвили» и упоминаемым непосредственно в тексте «Джугашвили»), «Пушкинян» и «Пушкиян» (армянский вариант, по

[200] *Нарбут В.* Стихи и письма. Вступительное слово Любови Пустильник // Арион. URL: https://magazines.gorky.media/arion/1995/3/stihi-i-pisma.html (дата обращения: 02.09.2024)

аналогии с «Микоян», «Симонян», «Петросян», «Асатрян» и пр.), при этом не приведён вариант «Пушкиянц» по аналогии с часто встречающимися в Армении фамилиями на –янц вроде «Ага[н]янц», «Саркис[ь]янц», «Пушкинуев» (Северная Осетия, Дагестан, Чечня, ср., напр., «Тандуев», «Радуев», «Савкуев»[201], «Семендуев» и пр.). Финальную точку в этой словесной игре автор ставит упоминанием фамилии И. Сталина Джугашвили.

Пушкинидзе
Пушкинян
Пушкинуев
Пушкиян
Пушкиншвили...
Джугашвили!

С помощью этого стихотворного текста, а также всех приведённых ранее других похожих, Кондратов также пытался высмеять фразеологизм из повседневного общения обычных людей на житейские темы: «А посуду кто будет мыть / а уроки кто за тебя, оболтус, будет делать, Пушкин?», «А платить за тебя Пушкин, что ли, будет?», возникший в советское время после 1937 года, а конкретно – после 10 февраля 1937 года и череды связанных между собой событий. Среди них: 100-летняя годовщина со дня смерти поэта, прошедшее в Большом театре торжественное заседание с участием И. Сталина, В. Молотова, С. Будённого и А. Микояна, становление и последующее укрепление «культа гениальности» Пушкина, которого футуристы несколькими годами ранее в числе ещё целого ряда других «старорежимных» авторов – максимов горьких, леонидов андреевых, саш чёрных, блоков, куприных и пр. – хотели сбросить раз и навсегда «с парохода современности», резкий рост памятников Пушкину по всей стране,

[201] Список осетинских фамилий // Энциклопедия фамильных преданий осетин. URL: https://oss.kirimiti.ru/tag/#x (дата обращения: 01.09.2024)

показательный спуск поэта в широкие народные массы и его всеобщее слепое почитание[202], которые не прекращаются в России и по сей день. Главными примерами такого почитания поэта в постсоветской России, начатого после 1937-го, следует считать два периода: 1998-1999 годы, канун 200-летия со дня рождения Пушкина и непосредственно празднование в июне 1999-го в Москве (на это в одной из критических статей также обратит внимание Виктор Кривулин), а также серию мероприятий к его же 225-летию в июне 2024-го[203]. В 1998-1999 гг. кондитерская фабрика «Красный Октябрь» выпустила специальный шоколад «Ай да Пушкин!»[204], Центральным банком РФ была выпущена серия памятных монет[205], в межпрограммном пространстве «Первого канала» (тогда – Общественное российское телевидение) в течение полугода политики, телеведущие и журналисты, деятели культуры и прохожие на городских улицах зачитывали по строчке из «Евгения Онегина»[206], серию специальных проектов к дате подготовили также центральные телеканалы ВГТРК РТР и «Культура», НТВ, ТВЦ, ТВ6 и REN-TV[207], а завершилось всё народными гуляниями на Пушкинской и

---

[202] За что и почему отвечает Пушкин? // Радиостанция классической музыки «Орфей». URL: https://orpheusradio.ru/programs/pushkin/2024-06-08/32645-za-chto-i-pochemu-otvechaet-pushkin (дата обращения: 01.09.2024)

[203] *Скорондаева А.* Как в России отметят 225-летие со дня рождения Александра Пушкина // Российская газета. URL: https://rg.ru/2024/02/15/kak-v-rossii-otmetiat-225-letie-so-dnia-rozhdeniia-aleksandra-pushkina.html (дата обращения: 01.09.2024)

Филиппова Л. В России и мире отметили 225-летие со дня рождения Александра Пушкина // АО «Первый канал». URL: https://www.1tv.ru/news/2024-06-09/478363-v_rossii_i_mire_otmetili_225_letie_so_dnya_rozhdeniya_aleksandra_pushkina (дата обращения: 01.09.2024)

[204] Сладкая энциклопедия. Шоколад «Ай да Пушкин!» // Кондитерская фабрика «Красный октябрь». URL: https://redoct.msk.ru/rus/club/ref/cat/254.shtml (дата обращения: 01.09.2024)

[205] 200-летие со дня рождения А.С. Пушкина // Центральный банк РФ. URL: https://cbr.ru/cash_circulation/memorable_coins/coins_base/showcoins/?cat_num=5216-0024 (дата обращения: 01.09.2024).

[206] Наш Пушкин // Творческая мастерская – Студия «А». URL: https://studiya-a.ru/portfolio/nash-pushkin/ (дата обращения: 01.09.2024)

Бобров А. Лев Толстой и пустота // Литературная газета. URL: https://lgz.ru/article/lev-tolstoy-i-pustota/ (дата обращения: 01.09.2024)

[207] Телепрограмма на 6 июня 1999 года // Вечерняя Москва. Архив 1923-2023 гг. URL: https://yandex.ru/archive/catalog/8e6017ec-4167-4bb5-a166-3169b76c6568/18 (дата обращения: 01.09.2024)

Манежной площади Москвы 6 июня[208]; в 2024-м к юбилею были приурочены выставочный проект «Пушкин-225», фестиваль «Про Пушкина» и другие интеллектуальные игры и квесты[209], специальные пресс-конференции и круглые столы в конференц-залах крупных информагентств[210].

Сам же А. Кондратов, помимо Пушкина, упражнялся в сочинении и других русских фамилий. Эти эксперименты были продолжены им в стихотворении «Библейский круг», визуально напоминающем приговские стены с повторяющимися словами. Рисунок стихотворения представляет собой симметрично выстроенный ряд из предложений «*уров родил *урова», где на месте звёздочек последовательно вставали только согласные буквы русского алфавита, причём в том же порядке, в каком они расположены. При конструировании фамилий, как и в текстах о Пушкине, а также у Л. Аронзона, получаются как гипотетически возможные фамилии, так и откровенно вымышленные. К первой категории можно отнести фамилии Буров, Гуров, Дуров, Журов, Суров, все остальные по структуре копируют аронзоновские или же шуточные переделки фамилии Пушкина в ранее рассмотренных кондратовских текстах из условного цикла «Пушкиноты». Конструирование новых фамилий прекращается по достижении автором буквы Щ в связи с тем, что далее в алфавите идут буквы Ъ и Ь, а также

Я памятник себе воздвиг… // Российская газета. URL: http://tvp.netcollect.ru/tvps/erhvlhykpfod.pdf (дата обращения: 01.09.2024)
Телепрограмма на 6 июня 1999 года // Архив расписаний передач телевидения и радио. URL: http://tvp.netcollect.ru/tvps/qhsycqidtytf.jpg (дата обращения: 01.09.2024)
Телепрограмма на 6 июня 1999 года // Архив расписаний передач телевидения и радио. URL: http://tvp.netcollect.ru/tvps/qhsycqidtytf.jpg (дата обращения: 01.09.2024)
Каминская Н. Лета шалунью рифму гонят… / Газета «Культура». Мемориал Сергея Юрского. URL: https://sergeyyursky.memorial/кино/1999-евгений-онегин/ (дата обращения: 01.09.2024)

[208] Сюжеты: Празднование 200-летия А. С. Пушкина в Москве (1999) // Архив кинохроники Net-Film.ru. URL: https://www.net-film.ru/film-72228/ (дата обращения: 01.09.2024)

[209] День рождения поэта: как Москва отметит Пушкинский день // Официальный портал мэра и правительства Москвы. URL: https://www.mos.ru/news/item/139498073/ (дата обращения: 01.09.2024)

[210] *Соколова А.* Столица готовится к торжеству // Литературная газета. URL: https://lgz.ru/article/stolitsa-gotovitsya-k-torzhestvu (дата обращения: 01.09.2024)

гласные, использование которых на этой позиции он не подразумевает. По истечении допустимого лимита согласных Кондратов вообще удаляет первую буквы из фамилии, в результате чего получается «Уров». «Уров», в свою очередь, рождает «Арова». С «Аровым» (возможно, искажённое от гоголевского псевдонима «Алов») проделываются те же манипуляции, что и с «Уровым» в первой половине стихотворения: используются только согласные буквы, по исчерпании их лимита творчество прекращается, и, в рамках следовании математической закономерности, гласная буква на второй позиции опять меняется на какую-либо другую из допустимых (в данном случае это будет буква О – после получения слова «Боров» (кастрированный кабан или грубое слово для крупного, неопрятного человека с избыточной массой тела) игра, которую можно было тянуть до бесконечности, прекращается – Кондратов говорит «Оров родил Борова» и ставит на этом точку. Более осмысленная и менее детская (одновременно и менее «аронзоновская» или «пушкинская») игра с фамилиями продолжается Кондратовым в стихотворении «Список –ов», в котором для каждой из гипотетически возможной русской фамилии поэт придумывает шуточное предложение, делая (или хотя бы стараясь делать) каждую из выведенных фамилий по-настоящему говорящей. Например: «Спал в цирке дрессировщик Дуров» (отсылка к артистам из прославленной цирковой династии Дуровых, одновременно и насмехательство над их профессиональной деятельностью – «дурить людей»), «Журил кого-то дворник Журов» (специальный выбор наиболее подходящего под фамилию глагола, в теории дворник может бранить прохожих или жильцов вверенного дома за неубранный мусор, произвольные плевки и другие испражнения в неположенные места), «муру порол механик Муров» (аналогичный приём, напр., в состоянии алкогольного опьянения механик утрачивал контроль за собой и выдавал откровенно крамольные или же радикальные высказывания о повседневной жизни), «в черкеске жил балкарец Нуров» или «остря шутил кавказец Цуров» (продолжение начатой в «Пушкинотах» игры с фамилиями народов

Северного Кавказа, слово «черкеска» при этом может трактоваться двояко: или как кафтан, или как искажённое написание города «Черкесск», что в Карачаево-Черкесии), «чудил, дурачась, чудик Чуров» и пр. Но не всегда автору удаётся сделать все означенные фамилии говорящими: так, в первой строчке, где рассказывается о персонаже с фамилий Буров, Кондратов говорит, что он всего лишь идёт на службу (в полицию, контору, государственное учреждение), в то время, как можно было бы сделать акцент, например, на бурении скважин или любой другой работе на нефтяном месторождении. Следует заметить, что круг выбираемых для рассказа о людях с такими фамилиями профессий крайне ограничен и сводится к «низовым» видам человеческой деятельности, по аналогии с текстами Елены Шварц или Аронзона. Героями этого стихотворения Кондратова являются, как видно из текста и приведённых выше примеров, только маргиналы: дворники, убирающие отходы человеческой жизнедеятельности, спившиеся ремесленники, деятели искусств, для которых уже давно ничего не представляет особого интереса, в связи с чем им приходится спать на выступлениях своих же артистов, мужчины, работающие не на руководящих постах в органах внутренних дел или на госслужбе в целом вроде приговского «милицанера», преступники («встал у лотка ворюга Юров»), «лица кавказской национальности», возможно, специально низведённые до уровня бандитов, малограмотных или опять же, посредственных, изрядно деградировавших ремесленников, в связи с чем невозможными становятся варианты с созданием предложений с упоминанием «благородных» или, говоря современным языком, «респектабельных» профессий, вроде тех же буровиков для случая Бурова. Всем выведенным героям противопоставляется опять же упоминавшийся в предыдущей версии текста боров (в прямом смысле этого слова), у которого, в отличие от всех выведенных носителей «выдуманных» фамилий, свои заботы. В то время, как маргиналы будут снова заниматься одними и теми же делами, поглощены рутиной, боров отстранённо хрюкал и ожидал момента,

когда его тело будет превращено в тушу (ещё один любимый приём Кондратова) и размещено на конвейерную линию.

А где-то хрюкал жирный боров,
не понимавший разговоров
о том, что решено в субботу
его умело обработать
по шее ласковым ножом…

На службу шли, как на рожон,
все, кто проснулся в это утро.
О, как оно сияло мудро!
В нём каждый жил.
Живя – служил[211].

Пушкинскую тему по-своему развивал ленинградский поэт-авангардист Алексей Хвостенко, в стихотворении «Пушкин и гений», выполненном в кривулинской эстетике пунктуационного аскетизма с вкраплениями некоторых элементов визуальной поэзии и литературно-поэтической игры центон. Стихотворение имеет мнимый сюжет (на самом деле – произвольно скомпилированный набор строчек и фрагментов с описанием разрозненных последовательных действий), его главным лирическим субъектом является шаржированный «поэт пушкин» (с маленькой буквы). Каждая строчка представляет собой утвердительное предложение, в котором говорится о любом заурядном эпизоде из жизни любого поэта, вне зависимости от его статуса и места на литературной карте, обязательно начинающееся с упоминания «поэта пушкина» без замены его на

[211] *Кондратов А.* Список –ов // Филологическая школа: тексты, воспоминания, библиография. URL: https://imwerden.de/pdf/filologicheskaya_shkola_2005.pdf (дата обращения: 02.09.2024)

какие-либо личные местоимения: сочинил следующие стихи, желает их прочесть. Некоторые из представленных предложений кажутся абсурдными: поэт пушкин плюёт опять из своей засады, вбегает сломя голову и останавливается на холме, хочет пройти в другом месте но снова натыкается на следующие стихи. Ровный, симметричный рисунок стихотворения несколько раз прерывается цитированием фрагментов стихотворения самого А. Пушкина «Если жизнь тебя обманет», его же «Сказки о мёртвой царевне и семи богатырях», пьесы «Пер Гюнт» Генрика Ибсена, опять же, с игнорированием оригинальных знаков препинания. Включение фрагментов и из творчества самого Пушкина, и из «Пер Гюнта» в стихотворении обосновано или действиями лирического субъекта «поэта пушкина», или же введением в условный «сюжет» полураздетой девушки, которая, подобно русалкам из фольклорных быличек, пытается удержать «поэта пушкина» посредством спонтанного их цитирования. Выглядит это следующим образом:

полураздетая девка старается
удержать его и говорит следующие стихи.
вот эти следующие стихи:

постой-ка! из тебя повыбьют пыль,
своротят скулы, фонарей наставят.

Или:

поэт пушкин вбегает сломя голову и останавливается на холме
поэт пушкин желает прочесть следующие стихи
вот эти следующие стихи:

если жизнь тебя обманет,
не печалься, не сердись!
в день уныния смирись:

день веселья, верь, настанет.

сердце в будущем живет;
настоящее уныло:
все мгновенно, все пройдет;
что пройдет, то будет мило.

Помимо приведённых только что фрагментов, отдельные стихотворения Пушкина могут быть зашифрованы в авторском тексте Хвостенко в виде отдельных событий или персонажей условного «сюжета». Так, в строчке «останавливается на холме» может быть одновременно зашифровано как пушкинское стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла», так и отдельный фрагмент из его же «Сказки о царе Салтане» со следующей последовательностью действий: «Мать и сын теперь на воле, / Видят холм в широком поле,/ Море синее кругом, / Дуб зеленый над холмом. / Сын подумал: добрый ужин / Был бы нам, однако, нужен…», а также «старушка», которой «не хочется домой», и она «прячется за спину прохожего» – «Зимний вечер».

В стихотворении «Подозритель» Хвостенко прибегает к использованию техники, напоминающей «карточную» поэзию Льва Рубинштейна или некоторые стихотворения Леонида Аронзона с полным или частичным отсутствием семантического пласта. Здесь каждая строчка является примером реализации, по мнению Ильи Кукуя, «полувоплощённого хаоса»[212], а именно:

- законченным предложением без отступлений от норм его построения, не связанным с ранее представленным в тексте стихотворения набором слов и мыслей (но при этом не всегда логичным): «Мои друзья знают меня / Но я

[212] *Кукуй И.* Музыка Верпы: импровизация как творческий принцип Алексея Хвостенко // Университет Торонто (Канада). URL: http://www.urbancenter.utoronto.ca/tsq/61/Kukuj61.pdf (дата обращения: 10.09.2024)

не знаю», «Я – дегенерат, имеющий все основания», «Я живу в измайловском зверинце», «Зимой постоянно горит бумага», «Апатия – самая сильная страсть», «Цветы оживают», «Стихи сжигают на тарелках / на блюдцах / на полу», «Я сжигаю стихи на лестнице»;

- не связанным с предыдущим потоком мыслей словосочетанием (или просто подлежащим без других членов предложения в связке с ним); некоторые словосочетания при этом могут быть алогичными, например, содержать в себе нелогичные в контексте того или иного существительного прилагательные: «грязная подлая куртка», «Совсем другое», «Святые умалишённые», или же являться фрагментами газетных статей, объявлений, текстов-описаний, вырванными из контекста, который не поддаётся однозначной расшифровке: «Отважный русский лётчик», «почтовый ящик», «забор», «курсы массовиков», «Постараемся вспомнить»; к последней условной категории также можно отнести и 33-е стихотворение, состоящее только из одного возгласа «О!»;

- произвольным набором существительных (не исключая и бранных), в котором, за очень редкими исключениями сложно найти принципы их цементирования: «водка / наркотики / голод», «мороз / свинство / дерьмо»; единственным примером с точно определяемым признаком объединения задействованных существительных является 29-е стихотворение с перечислением названий государств, которое заканчивается звукоподражанием «р-р-р-р»: «Индия / Япония / Китай / Индонезия» (азиатские страны);

- фрагментами гипотетически возможных бесед на городских улицах без оформления их на письме в виде диалога: «Целуй меня / Не целуй меня», «Что это – тюрьма / Что это – дом / Что это – город / Что это – музыка», «Когда родился / В 1940 году» (год рождения А. Хвостенко), «Сиди рядом / Я при / Ладно не / вольно», «Разумеется я здесь / Я присутствую / Я исчезаю / Я у» (толкование последнего «у» неясно из текста и может подразумевать сразу несколько возможных вариантов – ухожу, умираю, улетаю, убегаю и пр.);

- образцом визуальной поэзии в стилистике Аронзона (с которым Хвостенко был лично знаком)[213] или Кондратова, когда стихотворение на письме представляет собой симметричный рисунок с постоянно изменяющимся одним словом (оно может стоять как в начале, так и в конце) и при этом сохраняющимися всеми остальными словами: «сил моих нет / лет моих нет / рыб моих нет / рук моих нет / ног моих нет», «Кто там / кто тут / кто тут / кто там», «История – это болезнь / Флора – это болезнь / Фауна – это болезнь», «Я не Адонис / Я не собака / Я не рытвина». Слова могут выбираться и для достижения симметрии на основании похожести их окончаний или количества букв, или же по принципу оппозиции (рук – ног, тут и там, флора и фауна), имя «Адонис» же отсылает к персонажу древнегреческой мифологии, сыну Кинира, и попутно – к одному из детских увлечений самого Хвостенко – чтение книг по истории Древнего мира, Средних веков и Нового времени, как художественных текстов, так и документальных исторических трудов. В литературе наибольший интерес для него представляли Данте Алигьери, поэзия трубадуров (первая западноевропейская светская поэзия на народном языке с соблюдением его норм), а также У. Шекспир, из российских – литература XVIII-XIX веков (Сумароков, Державин, Пушкин)[214]. В некотором смысле эти интересы нашли своё отражение также в уже разобранном выше тексте стихотворения «Пушкин и гений» (цитирование фрагментов из пьесы «Пер Гюнт» 1864 года), а также в тексте «Монолог тени отца Гамлета», который представляет собой алогичные четыре строчки, состоящие или из звукоподражательных междометий (у-у-у н-н-н-и) и простого упоминания имени главного героя (Гамлет), без какой-либо семантической нагрузки;

- игру в создание оригинальных фамилий по образцу всё тех же Аронзона и Кондратова: «Что это за фамилия / Иванов / Петров / Стеблин-

---

[213] *Эрль В.* Несколько слов о Леониде Аронзоне // Вестник новой литературы. URL: https://ruthenia.ru/60s/aronzon/erl.htm (дата обращения: 10.09.2024)

[214] Хвостенко Алексей Львович («Хвост») // Международный портал авторской песни. URL: http://www.bards.ru/archives/author.php?id=2227 (дата обращения: 10.09.2024)

Каменский» (в последнем случае приводится фамилия известного учёного-скандинависта Михаила Ивановича Стеблина-Каменского). Эта же игра лежит в основе отдельного стихотворения Хвостенко «Поэтическая начинка», значительная часть которого представляет собой составление оригинальных двойных фамилий по образцу старинных дворянских родов «Бестужевы-Рюмины» или «Голенищевы-Кутузовы», посредством их цементирования. Получаются следующие связки, каждая часть в которых обязательно отсылает к реальным лицам из российской истории XVIII-XIX вв.: автор «Путешествия из Петербурга в Москву» Александр Радищев, собственно сам полководец Михаил Кутузов, царская династия Романовых вместе взятая, учёный Дмитрий Менделеев, декабрист Алексей Бестужев-Рюмин, переводчик Иван Хемницер, друг Пушкина Вильгельм Кюхельбехер, историк и публицист Николай Карамзин: Радищев-Кутузов, Бобров-Менделеев, Хемницер-Державин, Кюхельбехер-Романов, Карамзин-Рюмин. В конце второго блока – условного четверостишия Хвостенко создаёт шуточные версии фамилий, напоминающих уже не фамилии дворянских родов, а скорее тюремные или дворовые прозвища: Марамзин-Рыжий, Хвостов-Тёртый. Между блоками с конструированием фамилий Хвостенко размещает, по схеме, уже реализованной в тексте стихотворения о Пушкине, ёрнические размышления о силлабо-тоническом стихосложении в манере Елены Шварц с её «похоронами рифмы», с введением в текст таких же неожиданных метафор. Поэты, современники всех упомянутых в тексте персон (за исключением пары вымышленных), были обязаны делать всё так, чтобы слово «прыгало как кузнечик», знаки «жуками ползали по строке» (в самом тексте стихотворения Хвостенко при этом пунктуационный пласт по-прежнему игнорируется), и чтобы в конечном итоге было соблюдено «великолепие поэтической морды» и «мордобитие дидактической хорды»:

Радищев-Кутузов
Хемницер-Державин

Бобров-Менделеев

Русское слово вот

Ах у поэтов столько забот

Чтоб слово прыгало как кузнечик

Чтоб знаки жуками ползали по строке

Чтоб восклицательный подсвечник

Свечу стиха держал в руке

Кюхельбекер-Романов

Карамзин-Рюмин

Марамзин-Рыжий

Хвостов-Тертый

Великолепие поэтической морды

Мордобитие дидактической хорды

И наконец похмелие Верпы

Лежит в Рогоже

Пирогом с рыбой

В последней приведённой строчке стихотворения Хвостенко обыгрывает выражение «держать свечку», чьё толкование неоднозначно. С одной стороны, оно может означать «быть свидетелем того или иного события», с другой – отсылать к некоторым явлениям древнерусского быта[215]. По традиции, в первую брачную ночь за молодожёнами после их проводов на брачное ложе под хором исполняемые непристойные песни и частушки обязательно должна была присматривать или сваха, или кто-то из ближайших родственников, в целях убедиться в наличии интимной близости между супругами, а следовательно – и гипотетической возможности

[215] *Ткачёв Ф.* «Свечку держал»: какие непристойные корни имеет это выражение // Русская семёрка. URL: https://russian7.ru/post/svechku-derzhal-kakie-nepristoynye-k/ (дата обращения: 10.09.2024)

продолжения рода (тогда это считалось главной причиной вступления людей в брак). Так как других способов освещения помещений в ночное время суток в то время ещё не существовало, им приходилось держать в руках свечку[216]. Появление этого выражения в тексте Хвостенко также может быть связано и с его литературно-художественными интересами, в частности, может быть отсылкой к гравюре «Мессалина в каморке Лициски» итальянского художника Агостино Караччи. На ней изображены мужчина и женщина во время полового акта, за которым наблюдает немолодая женщина со свечой в руках. В контексте стихотворения («чтоб восклицательный подсвечник / свечу стиха держал в руке») его использование может отсылать к доминированию в российской поэзии тех лет торжественных од на дни восшествия на престол нового правителя или же по случаю победы в той или иной войне.

По мнению поэта Кирилла Медведева, все разобранные стихотворения Хвостенко вбирают в себя элементы, которые многие его коллеги по поэтическому творчеству, как «московские», так и «петербургские», были вынуждены применять при написании стихотворений для детей младшего возраста, с опорой на их ограниченный словарный запас и такой же узкий кругозор: примитивизм, звуковая игра, многочисленные звуковые подражания диким животным, сами животные в роли носителей или тайн, или же огромного комического потенциала, небольшие объёмы создаваемые текстов и их «шуточный» характер[217]. Фигурантов его стихотворений рецензент характеризовал следующим образом: «Весёлые поэтические чудища, полузвери, полулюди, полурастения, вызванные дудочкой полупьяного заклинателя из первобытного хаоса материала»[218], что и было замечено при анализе в настоящей работе.

---

[216] *Мартыненко Д.* Как появилась фраза «держать свечку»? // Культура.рф. URL: https://www.culture.ru/s/vopros/derzhat-svechku/ (дата обращения: 10.09.2024)
[217] *Медведев К.* Алексей Хвостенко. Колесо времени // Газета.ру. URL: https://gazeta.lenta.ru/knigi/03-08-1999_khvost.htm (дата обращения: 10.09.2024)
[218] Там же.

Другой автор из плеяды выбранных для анализа деятелей ленинградского андеграунда, Сергей Стратановский (р. 1944), по-своему реализует некоторые направления поэтики Леонида Аронзона. Так, в стихотворении **«Вот аттракцион “Убей Дантеса”»** (2002) он саркастически комментирует появление в Царском селе соответствующей забавы для всей семьи, где каждый посетитель парка может попробовать себя в качестве стрелка и убить манекенную копию человека в офицерском мундире, который вошёл в историю как убийца Пушкина. Заканчивая рассказ об этом сомнительном увеселении, С. Стратановский задумывается над вопросом его популярности и мысленно рисует картину появления в городе «по мотивам» других подобных развлекательных аттракционов на злобу дня, в которой активно использует некоторые образцы лексики шовинистического характера, широко используемой для негативного обозначения жителей республик Северного Кавказа вне зависимости от их национальности, отношения к религии и даже рода деятельности – как преступников, так и мирных жителей, никак не связанных с боевыми действиями. В нашем случае в тексте анализируемого стихотворения С. Стратановским используются слова «чучмек», вульгаризм с негативным оттенком, используемый в адрес абсолютно любого жителя Северного Кавказа по аналогии со словами «жид» для евреев или «чурка» для выходцев из стран Средней Азии только по факту их «нерусского» или «неславянского» происхождения или места рождения/жительства, и «абрек» – слово, которым обозначают любого северокавказского человека, ушедшего в горы, ведущего преступный образ жизни, занимающегося партизанскими вылазками на мирные территории, а изначально использовавшееся только для людей, изгнанных своими тейпами за те или иные серьёзные преступления. Подобная лексика стала особенно популярна в России в свете событий Второй чеченской войны и серии резонансных диверсионно-террористических актов на территории России конца 1990-х – середины 2010-х годов. Для обозначения стрельбы по таким же муляжным, как и

Дантес из первого четверостишия, выходцам с северокавказских республик в стихотворении также было задействовано детское слово из прошлого века «пулять», которое является разговорным и используются для обозначения хаотичной, небрежной стрельбы по произвольным точкам. «Будет нам аттракцион “Убей чучмека!”… Будем целиться в муляжного абрека / И детей своих пулять научим», – резюмирует Стратановский. Использование уничижительных ярлыков для обозначения людей разных национальностей поэт продолжает и в дальнейшем, схожим образом комментируя события в стране и мире разной степени удалённости от дня сегодняшнего.

Чуть ранее всё тот же Стратановский поднимает тематику чеченской войны в своём стихотворении «В щели земные» (2000), стилизованном под античную трагедию и представляющем собой, по мнению авторов работы «Интертекстуальный анализ: принципы и границы» А. Степанова и А. Карпова, «частично рифмованный дериват гекзаметра» не без сохранения семантического ореола метра: «память псевдоантичного размера сохраняется тут только в апелляции к традиционной форме стиха, само обращение к которой заставляет нас воспринимать текст в античной перспективе… античной трагедии»[219]. Оно выстроено в форме гипотетически допустимого монолога зрителя телевизионных новостей, его реакции на только что увиденные сюжеты о взятии в плен чеченских боевиков, или же обмене военнопленными между представителями от противоборствующих сторон. Первые строчки были отданы гиперболизированному описанию условий, в которые попадают захваченные боевики после нейтрализации, созвучному с описанием подворотен и городских помоек в некоторых стихотворениях авторства Елены Шварц о Ленинграде – «земные щели», «свежие ямы для мусора», «холодный, голодный ад», откуда вряд ли кому удастся выбраться живым. Для характеристики захваченных бойцов Стратановский на этой стадии использует не принятые в официальных средствах массовой

[219] *Карпов А. А., Степанов А. Д.* Интертекстуальный анализ: принципы и границы. СПб.: Издательство СПбГУ, 2018. С. 100.

информации определения «боевик», «террорист», «преступник», «бандит», «ополченец», «моджахед», а «горец» (выходец из гор, житель горной местности), при том, что далеко не все боевики на противоборствующей стороне происходили именно из горных районов Чечни. Делается это для достижения аналогичных целей, что были поставлены всё тем же автором при написании текста «Убей Дантеса!» в 2002 году. В годы активной фазы боевых действий на Северном Кавказе слово «горец», так же, как и «абрек», с утратой исходной этимологии, широко использовалось в обиходе и в средствах массовой информации для обозначения всех кавказцев вне зависимости от их рода деятельности и отношения к русским. Примеры подобного использования слова «горец» сохранились в материалах Национального корпуса русского языка. Среди них: «Леонид Рошаль: горцы так не поступают» (фрагмент выступления в новостном выпуске канала «Россия» от 2 сентября 2004 года по следам террористического акта в Беслане), «Горцы верят в референдум» (заголовок новостной статьи газеты «Труд» от 4 марта 2003 года)[220], «Её внешнее обаяние привлекало горцев, но кто понимал, что внешняя красота порой таит в себе страшное зло, держался от неё на расстоянии» (фрагмент материала газеты «Завтра» от 27 апреля 1998 года)[221]. После обозначения захваченных кавказцев «горцами», тональность лирического субъекта постепенно меняется. Отношение к боевым действиям начинает изобиловать непечатными словами разной степени радикальности: от сознательно вводимого в текст для усиления выразительности и своеобразного «античного пафоса» монолога междометия «бля» («Так вот, бля, и воюем… Так вот, бля, и живём»), до использования ещё более уничижительных, чем «абрек» и «чучмек» из текста «Убей

---

[220] Горцы // Национальный корпус русского языка. URL: https://ruscorpora.ru/results?search=CnciOwo5ChYKBmhlYWRlchIMCgrQk9C%2B0YDRhtGLCh8KB2NyZWF0ZWQyFAoHCMoPEAEYARIHCNgPEAwYHxgCKhgKCAgAEAoYMiAKEAUgAEAFagQwLjk1eAEyAggDOgEGQhcKFQoTCgNyZXESDAoK0JPQvtGA0YbRizABAB (дата обращения: 07.05.2024)

[221] *Келиматов А.* Ложь и злоба // Газета «Завтра». URL: https://web.archive.org/web/20191108211644/https://zavtra.ru/blogs/1998-04-2863 (дата обращения: 07.05.2024)

Дантеса» обозначений выходцев с Северного Кавказа и Средней Азии, как «чурка» («И за чурок отловленных бабки большие гребём»), в качестве создания «собирательного образа любого российского мигранта или жителя северокавказских / среднеазиатских республик глазами жителей Москвы, Петербурга или любого другого региона России без наличия какой-либо отличной от русских титульной нации. Этот собирательный образ в деталях представлял собой малограмотного человека с неоконченным средним образованием, неприятной, грубой внешностью, плохо или же с чудовищным акцентом говорящего по-русски. По словам автора работы «Языковая репрезентация собирательного образа мигранта в российском обществе» А. О. Бариновой (2013), это стигматизированное значение слова, изначально означавшего короткий обрубок бревна или круглого дерева, возникло ещё в советский период истории страны, в среде маргинальных уголовных элементов, заключённых тюрем, сидящих за бытовые преступления, и изначально имел место исключительно в соответствующих речевых практиках[222]. Но впоследствии, после начала первой чеченской войны и особенно – серии резонансных диверсионно-террористических актов на территории других регионов России, население страны всё чаще начало видеть в действиях приезжих кавказцев главный источник для угрозы собственной зоне комфорта и личной безопасности. Так слово из уголовной лексики проникло в лексикон даже с виду интеллигентных и образованных людей, кого нельзя заподозрить в наличии обширного криминального прошлого – в том числе и таких, к которым можно отнести лирического субъекта настоящего стихотворения (вытеснив даже прежде доминировавших «жидов»)[223]. До третьей с конца строчки стихотворения у политически подкованного читателя может ошибочно сложиться

---

[222] *Баринова А. О.* Языковая репрезентация собирательного образа мигранта в российском обществе // Вопросы психолингвистики. 2013. № 18. С. 174 – 181.

[223] *Малахов В. С.* Скромное обаяние расизма // Знамя. 2000. № 6. URL: https://web.archive.org/web/20160624162932/http://www.intellectuals.ru/malakhov/izbran/9brasizm.htm (дата обращения: 07.05.2024)

впечатление, что лирический субъект сопереживает чеченским боевикам и «чуркам», которые сдаются или попадают в плен, по аналогии с представителями либеральных телевизионных средств массовой информации или аналогичных правозащитных фондов. Усилению правоты подобного направления мысли способствовало введение Стратановским в текст метафор свежевырытых «ям для мусора» или «холодного ада» по образцу нацистских концлагерей. Но последние строчки стихотворения делают эту гипотезу полностью не соответствующей действительности, и в этом окончательно убеждает введение в текст ещё нескольких предложений с непечатными словами: «А чучмеков не жалко… / Да и в вашей Америке, бля, / Тоже с ними не цацкались…». Лирический герой, среднестатистический телевизионный зритель тех лет, связанный с северокавказским регионом только посредством оперативных материалов средств массовой информации, используя ненормативную лексику, пытается высказать свою точку зрения по поводу отношения участников боевых действий к пленным, считает, что они заслуживают даже не ада и свежевырытых ям, а более жестокого возмездия, по аналогии с действиями американцев в отношении международных террористов, совершавших подобные преступления на территории их городов. Без использования обозначенных выше средств выразительности подобный монолог не являлся бы таким эмоциональным и свёлся бы к очередному «сухому», официальному политическому выступлению.

Стихотворение «Шариков – Преображенскому» (1999) С. Стратановский строит в виде ролевой лирики, или гипотетически возможного монолога Полиграфа Шарикова по следам своего обратного превращения после случившейся некоторое время назад удачной операции, совершённой профессором в «Собачьем сердце» Булгакова. Для демонстрации его прямой речи поэт активно прибегает к использованию сниженной, просторечной лексики, поскольку сам Полиграф в оригинальном булгаковском тексте являлся олицетворением аморального, безнравственного образа жизни – алкоголик, хулиган, дебошир, душитель кошек. Шариков

Стратановского, превращённый обратно в собаку и, в отличие от булгаковского пса, имеющего право голоса даже после обратной трансформации, также предстаёт перед читателями в образе хамоватого и местами даже приблатнённого типа, который сквернословит и злоупотребляет сниженной лексикой, коверкает слова, принятые в рамках литературной нормы. Человека, который провёл над ним свой естественнонаучный опыт в личных целях, он характеризует не иначе, как «лепилу хренова» и «естества пытала», к тому же, начиная свой монолог с «пацанского» обращения «эй, профессор!», которое в литературной норме совершенно недопустимо применительно к заслуженным учёным, к которым у Булгакова на момент начала действия повести относился и хирург Ф. Преображенский. Полиграф Шариков, превратившийся обратно в собаку, не утрачивает свои память и аналитическое восприятие событий, произошедших с ним до и после операции, искренне возмущается итогами проведённых опытов профессора Ф. Преображенского и заявляет, что хотел всего лишь только «отсобачиться», стать человеком, всего лишь «кошколовом», но не уголовником и не «убийцей научным, живопыталкой, как ты». Имеет возможность он и передать своё текущее положение – по его «словам», которые Стратановский также передаёт во время монолога с «виртуальным», эксплицированным адресатом, профессором, сегодня бывший алкоголик, дебошир и маргинал лежит «псом покорным» на ковре, у гардины (поэт использует здесь синоним таких более известных слов «штора» и «занавеска») в «тоскливом тепле» и с тяжёлым сердцем констатирует, что человек в нём действительно «сдох», даже не успев совершить что-то общественно полезное для страны и общества, среди которого он некоторое время находился, и тянется теперь у него скучная, серая, примитивная собачья жизнь – медленно и нудно тянется его «беспросветный, собачий век». Другие собаки при этом этот медленный и нудный век живут себе весело и припеваючи, гуляя по домам или дворам с другими себе подобными псами, едят и спят, но при этом, в отличие от «Шарикова», они всегда

оставались собаками и никогда не превращались в людей по воле случая и действий научных работников[224]. Собакам совершенно непонятна выбранная их сородичем линия поведения ввиду отсутствия у них соответствующего опыта, а людям эти внутренние «рассуждения» обратно мутировавшего «пса» недоступны, поэтому монолог-обращение Шарикова к своему «создателю» остаётся не более, чем гласом вопиющего в пустыне, в котором слова высокого штиля и метафоры («нож чудодейный», «век посмертный, беспросветный, собачий», «гардина») изящно сочетаются с лексикой подворотен и пивных («лепила хренов», «живопыталка», «отсобачиться»). «Уникальность поэтики Стратановского – в том, что ее максимальная внешняя риторичность совершенно не мешает внутренней крайне антириторической установке. Оценка присутствует в смещении синтаксиса, в гротескном преувеличении, в контрасте между культурной установкой и ее интерпретацией…» – говорил о поэтике автора Данила Давыдов[225].

Елена Шварц в стихотворении «Плавание» (1975) выводит целый ряд провокационных метафор. Текст его можно считать метафизической лирикой. В нем присутствуют несколько персонажей, почти все из которых имеют собственное имя (Игнаций, Джозеф, Крыся [Кристина, к крысам никакого отношения не имеет] и Маня [Мария]). Также очерчен событийный ряд: несколько героев в одной компании с лирической героиней, чье имя из текста стихотворения нам остается неизвестным, находились в теплой рассохшейся лодке где-то под Польшей и беседовали между собой, подобно героям драматургических произведений, о разных мистических и местами даже страшных вещах. В том числе и о причинах собственных смертей: как, при каких обстоятельствах это произошло, во всех натуралистических подробностях, как будто бы позаимствованных из криминальной хроники

---

[224] *Губайловский В.* Воскресение Шарикова // Новый мир. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/7/voskresenie-sharikova.html (дата обращения: 19.11.2023)

[225] *Давыдов Д.* «Кто же он в самом деле?» // Новый мир. 2006. № 12. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/12/kto-zhe-on-v-samom-dele.html (дата обращения: 08.05.2024).

или же протоколов и свидетельств о смерти. Так, Джозеф погиб от смертельного ранения в голову, которое он получил во время службы сторожем в церкви св. Флориана в Австрии от некоего изрядно подвыпившего индивида, а Кристина (Крыся) сгорела заживо в результате пожара в доме под Ченстоховой, что в Польше[226]. Перемещаясь по месту действий, герои также видят фантасмагорические образы мертвых животных, подаваемые в похожей манере. В частности, так рассказывается о трех канарейках, тешившихся отблеском пения, а также об одноглазой белке, подстреленной неким охотником, от которой теперь осталась только одна шубка в растворе, да и то теряющая свои исходные свойства. Река, по которой перемещаются герои и где с разной периодичностью возникают образы покойных животных, становится своеобразной границей между миром живых и миром мертвых – прямо заявляется, что «течение тянется только в одном направлении, и назад хода нет». Возможным эквивалентом реки, по которой перемещаются участники стихотворения, может служить древняя река Стикс. В древнегреческой мифологии Стикс занимал особое положение среди пять рек Аида, через которые должна была пройти каждая душа недавно умершего человека на пути в Страну Мертвых. Герои не сразу осознают, что с ними происходит, поскольку в потустороннем мире существуют иные законы, а также присутствуют ослепляющий туман вместо солнца и остановленное время. Физическая форма героев меняется: тело и душа меняются местами, а то, что было невидимо в мире живых, выходит на первый план и даже становится предметом для обсуждений. Также заявляется, что рано или поздно в мир мертвых переместится и все бывшее окружение героев – аналогичным образом, по течению этой мифологической реки, но через некоторое время.

---

[226] *Woroncowa K.* Видение европейской культуры в стихотворении Елены Шварц «Плавание» [Videnie evropejskoj kul'tury v stihotvorenii Eleny Švarc "Plavanie"] // Źródła Humanistyki Europejskiej. T. 8. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. C. 91–101.

Для каждой части тела, каждого природного явления поэтесса также придумывает свой дерзкий и неожиданный образ. Местоположение героев на момент начала событийного ряда в стихотворении (как и предыдущий образец, это стихотворение снова не является примером замкнутой во времени лирики) сравнивается с положением мух в граненом стакане, который в советские времена стабильно ассоциировался в народе с распитием водки и потому впоследствии получил за рубежом характеристику «главного русского водочного стакана», цвет кожи у одной из покойниц – с расцветкой виноградных косточек (от жары, вследствие получения солнечных ожогов), голова одного из участников беседы – с черным каштаном в своем финальном состоянии, после изменения цвета, а «замысел кровообращения» – с ангелом мщения, чей образ, предположительно, был позаимствован Шварц из стихотворения Максимилиана Волошина 1906 г. под таким же названием («Ангел Мщенья»). В нем, помимо собственно заимствованного образа вышеозначенного ангела, присутствовали метафоры, сопоставимые с теми, что использовала в «Плавании» Шварц: черные раны, хоругви в расцветку крови, хмельная отрава гнева, другие постоянные сравнения тех или иных объектов с кровью или ярко-красным цветом (как у Шварц – «горячий прежний гранатовый наш сок», «красная нитка, что сшивала творенье Твое»):

Народу Русскому: Я скорбный Ангел Мщенья!
Я в раны черные – в распаханную новь
Кидаю семена. Прошли века терпенья.
И голос мой – набат. Хоругвь моя – как кровь.

Помимо метафор, в этом стихотворении Шварц наблюдается еще одна характерная особенность поэтического языка – включение в речь задействованных героев готовых цитат из других литературных и культурных произведений. Часть из них дается на языке оригинала и без

указания авторства в теле самого стихотворения, что требует от читателей Шварц богатого литературного кругозора и читательского опыта, иначе некоторые моменты им будут не поняты. Среди примеров: “And if forever” («И если навсегда, то навсегда прощай!», цитата из Байрона), “Was hat man dir du armes Kind getan?” («Что сделали с тобой, бедное дитя!», Гёте). Герои с польскими именами также разговаривают на родном языке «Nie ma juz ciala, a boli mnie glowa» («Уж тела нет, а голова у меня болит»), «Muzyka brzmi» («Гремит музыка»). Согласно концепции М.И. Шапира, поэтический язык в теории признает и легко принимает разнородные вставки на иностранных языках, как в транслите («Но, как барабанная дробь, из тьмы по темени: Кофе Максвелл – гуд ту ди ласт дроп» у В.В. Маяковского), так и с сохранением оригинального правописания (получившая известность фраза «In vino veritas! кричат» у А.А. Блока, и как это видно из нашего примера с Шварц). Русские стихи с иностранными заголовками часто писали и другие поэты, как Ф. Тютчев и О. Э. Мандельштам (Silentium!), А. А. Ахматова (Anno Domini) или И. Бродский (Aereperennius). Использование Шварц подобных предложений или других словесных конструкций вполне вписывается в данную концепцию.

Поэма Елены Шварц «Лестница с дырявыми площадками» (1978), в частности, её третья часть «Лайф-Вита» по-своему продолжает развивать эти тенденции. Здесь Шварц продолжает размышлять на тему жизни после смерти, в качестве аллюзии выбран сюжет мифа об Орфее и Эвридике, сосредоточившись на моменте спуска первого из названных героев в ад. Орфей отделён от лирической героини и пытается всеми возможными способами спастись от небытия. Для описания места действия Шварц снова обращается к радикальным метафорам, позволяющим наиболее точно передать его атмосферу: «чёрная яма, в которой могло бы быть ещё темней», по которой, тщетно пытаясь изменить судьбу, пытается плескаться руками, как в воде, «по ребрам», мифический герой. Со второго четверостишия Орфей как представителей системы персонажей исчезает из текста, и

лирическая героиня начинает последовательно и витиевато, местами даже пафосно и приподнято, в вопросно-ответной форме, рассуждать о смысле жизни, с применением неожиданных метафор. Каждая новая мысль в этом потоке сознания возникает как будто бы ассоциативно, на основании созвучия сознательно введённых в текст английских слов, нарочито выведенных в транслите, или же смежности задействованных художественных образов: «Лайф (англ. life) – не молебен? А что же?» «Лайф – это найф (англ. knife) – это ножик», – продолжает спонтанный поток сознания лирическая героиня. В этом случае две реплики (вопрос и непосредственно ответ) цементируются во фрагмент диалога о бытии по образцу других поэтов ленинградского андеграунда, которые часто упражнялись в замене первой буквы слова, создавая тем самым или слово новое, на самом деле не существующее в языке, или же то, что оказывается в совсем нетипичном контексте при сохранении неизменными всех остальных членов предложения. Появление в рассуждении ножа провоцирует в сознании наблюдательницы раскол множеств «до больших ничтожеств», от которых «своды» начинают грозно колебаться, а комья, говоря хлёсткими глаголами Шварц – сыпаться и рушиться. В нарастающей апокалиптической картине, где у второго представителя системы персонажей шансов изменить судьбу уже не остаётся, лирическая героиня начинает размышлять о происхождении поэзии в манере уже упоминавшейся выше Анны Ахматовой («Мне ни к чему одические рати»), но у Шварц поэзия растёт не из сора и не «не ведая стыда», а воспринимается как «добывание пчёлами-поэтами целебного и сладостного мёда»: «Мёду, утешного мёду / Вырыть успеть золотого»[227], что отчасти созвучно фрагменту из «Разговора с фининспектором о поэзии» Владимира Маяковского: «Поэзия – та же добыча радия. / В грамм добыча, в год труды. / Изводишь единого слова ради тысячи

[227] *Айзенштейн Е.* «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц // Журнал «Нева». URL: https://magazines.gorky.media/neva/2013/5/sokrovennoe-v-slezah-edva-prosheptannoe-slovo.html (дата обращения: 03.09.2024)

тонн словесной руды. / Но как испепеляюще слов этих жжение рядом с тлением слова-сырца». Золотой утешный мёд является для второго представителя системы персонажей и самоцелью, и залогом бессмертия, если рассуждать об этой поэме в контексте так называемого «орфического сюжета»[228].

Автор исследования «Интерпретация орфического сюжета в творчестве Елены Шварц» С. Ю. Суханова в контексте анализа данной поэмы характеризует поэта как переводчика «трансцендентных, метафизических смыслов на человеческий язык», что находит отражение в особенностях постановки лирического субъекта и формирования пространственной вертикали её художественных миров; кроме этого, та же автор со ссылкой на работу И. И. Плехановой «Русская поэзия рубежа XX-XXI веков» (Иркутск, издательство Иркутского государственного университета, 2007 г.) пишет, что поэт в её стихотворных текстах является «испытателем Божиего присутствия в этом мире – через себя, в собственной воле»[229].

Обозначенный выше способ поэтического говорения в форме пафосных, витиеватых монологов с внезапно вводимыми неожиданными образами использовался Еленой Шварц и в других стихотворениях, например, в «Разрослой клубникой сердце сладеет…». Здесь стиховая ткань так же, как и в образце выше, представляет собой раскромсанные предложения, каждое из которых обязательно будет отсылать реципиента к какому-либо новому образу или иному контексту, но отягощена новыми, прежде не замеченным обстоятельством: каждая строчка потока сознания, помимо использования необычных метафор антонимичного характера, здесь выглядит ещё и как остаток от какого-то явно другого стихотворения, вписанный под нужды поэтессы в новое произведения и при этом так плохо сцементированный с остальными строчками в масштабах четверостишия (в

---

[228] *Суханова С. Ю.* Интерпретация орфического сюжета в творчестве Елены Шварц // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 137-138.
[229] Там же.

то время как в предыдущем «орфическом» тексте представлялось возможным определить и размер, и рифму). Для достижения этой задачи поэтесса снова начинает упражняться в создании новых словоформ, действуя, как это заметила Евгения Воробьёва (Вежлян) в публикации «Вино, огонь, адамова голова, или Нечто о поэтике Елены Шварц», в соответствии с тактикой «наивного автора», который по природе своей плохо владеет техникой поэтического письма, и для решения поставленных перед собой задач будет постоянно прибегать к реализации на практике поэтических деформаций различной степени радикальности (термин Е. И. Воробьёвой, М. И. Шапир именовал эти деформации «искажениями русского литературного языка»), «в угоду синтаксической необходимости» получающегося художественного произведения[230]. Так, в тексте «Разрослой клубники» Шварц, следуя вышеозначенной тактике «наивного поэта», трансформирует под нужды создаваемого произведения такие части речи, как прилагательные, глаголы и причастия. Так, причастие «разросшаяся» [клубника] у неё превращается в «разрослую» (характеристика, близкая, очевидно, к прилагательному «рослый»), сердце не становится сладким (в противном случае у поэтессы не получилось бы должным образом сымитировать традиционное силлабо-тоническое стихотворение), а «сладеет» (глагол, имитация грамматической основы), устоявшееся в речи согласование прилагательного с существительным «смертельный номер» трансформировано в «смертный номер» по аналогии со «смертный приговор», «смертный час» и др., будучи подкреплённый в конце смежными образами эшафота и Голгофы. Как и любой наивный писатель, здесь Шварц игнорирует принцип единства и тесноты стихового ряда, текст «клубники» не производит впечатления цельного произведения, в нём отсутствуют такие выделяемые М. Л. Гаспаровым признаки, как ритмическая выделенность, интонационная

[230] *Вежлян Е. И.* Вино, огонь, адамова голова, или Нечто о поэтике Елены Шварц // Журнал «Новый мир». URL: https://nm1925.ru/articles/2008/200808/vino-ogon-adamova-golova-ili-nechto-o-poetike-eleny-shvarts-2254/ (дата обращения: 03.09.2024)

целостность, стихотворная замкнутость. Взамен выводится, возможно, что даже имитируется (особенно если сравнивать с «орфическим» текстом) нечто оппозиционное подлинной, правильной поэзии, соответствующей эстетической природе литературы и силлабо-тоническим законам – неряшливые, спонтанные высказывания, образы, между которыми полностью отсутствуют, в отличие от всё того же «орфического» текста, плавные перетекания одного хлёсткого образа в другой (или хотя бы какое-либо подобие «перекидных мостов» между ними), перемещение акцентов от собственно создания правильного силлабо-тонического текста в сторону безудержного фонтанирования метафорическими образами, а также сюжету (значительная часть стихотворений Шварц, как видно из данного исследования, имеет сюжет, а вместе с ним и системы персонажей в количестве от 2 до 5-6 героев)[231].

Некоторые особенности художественного мира Л. Аронзона в течение всей своей творческой деятельности по-своему реализовывал другой деятель ленинградского андеграунда – Виктор Кривулин. Так, стихотворение «Соработники» с точки зрения метрико-ритмической схемы и используемого набора слов напоминает шуточные стихотворения Л. Аронзона, среди которых – «Хорошо гулять по небу» и «В спальне детсада плакат». Оно построено на принципе оппозиции: главный лирический субъект «работает на дядю», а его неназванный оппонент – «работает на тётю», что является иронической трансформацией фразеологизма «работать на дядю», обычно имеющего негативную коннотацию и применяемого для сравнения работы в конторе (компании, фирме) не в пользу работы на самого себя (самозанятости). Как и в аронзоновском «В спальне детсада плакат», где в лексикон детей автором были для достижения комичности ситуации интегрированы слова, вряд ли ассоциирующиеся с традиционным детским идиолектом (менструация, поллюция, геморрой, блядь, бэйби в значении «проститутка»), Кривулин вписывает в речь взрослых субъектов слова,

[231] *Вежлян Е. И.* Указ. соч.

обычно используемые в детском идиолекте, так как на практике словами «дядя» и «тётя» в детском идиолекте обычно обозначаются любые взрослые мужчины и женщины в возрасте от 20 до 60 лет, как родственники, так и посторонние – на улице, на картинках, в телевизоре и т.д. Принцип оппозиции прослеживается и в последующих строчках этого стихотворение – звучит призыв «поменяться отношением к работе» «розовым на голубое», автор намекает на цвета, которые ассоциативно закрепились за мужским и женским полом (мальчиками и девочками) соответственно.

Виктор Ширали в стихотворениях из сборника «Сопротивление» упражняется в словотворчестве в рамках усиления создаваемых зримых образов, не обходя стороной и откровенно бранные слова. Все такие конструкции вводятся в текст стихотворений исключительно для реализации формы словесного эпатажного перформанса, для того, чтобы шокировать читателя, привыкшего к рецепции исключительно дистиллированных стихотворений. Например: «Ни хуя себе зима / Во морозы забодали / Завелись и забалдели / от российского вина». Замена матерного слова на нейтральное, соответствующее литературной норме слово «Ничего» мало бы что изменило в исходной структуре выводимого им стихотворения, даже в плане метрико-ритмической схемы. Оригинальные слова и словосочетания вроде «синеблядик» (вероятнее всего, искажённое от реально существующего названия «синеглазка» и названия мифического цветка, состоящего из семи лепестков «семицветик», и образованное посредством сложения основ), «меднобрюхие мухи», «сучье отродие», а также связки слов со сниженной лексикой «подохла лошадь», «блюют барашки», «стервой закусить» вводятся в текст с теми же целями. Как замечал исследователь, советский и российский психолингвист и антрополог Владимир Жельвис в работе «Поле брани: сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира», «…большое количество наиболее распространённых инвектив [примеров нецензурной брани] может быть использовано в эксплетивном значении, но есть и такие, для которых это – основной способ

употребления. Одно из основных их отличий от прочих использований инвективы – безадресность»[232]; тенденцию к широкому использованию подобной лексики исследователь видел в высоком уровне её популярности в тех социальных слоях, которым были посвящены стихотворения данного цикла – чернорабочие, алкоголики, бомжи, страдающие депрессией или шизофренией и пр. Слова Жельвиса можно рассматривать в контексте не только творчества Ширали, но и Леонида Аронзона: в его текстах матерные выражения и многие оригинальные словоформы также были задействованы исключительно в провокационных целях. Кроме того, введение Ширали в поэтические произведения подобных словоформ следует связывать ещё и с его специфическим положением в среде ленинградского литературного андеграунда: по словам литературоведа Григория Беневича, данный поэт «никогда не накладывал на себя никакой внутренней цензуры», не рассчитывал на выход с соответствующими текстами к более массовой аудитории (в том числе и либеральной интеллигенции, которая тоже могла быть целевой аудиторией Ширали), и тем самым, «был совершенно свободен в выборе тем, поэтики или меры герметичности своих стихов. Ни на кого не оглядывался, ни к кому не примерялся…»[233].

Стихотворение «Я обездвижен, я почти что труп» не содержит в себе матерных слов и выражений, как оригинальных, так и сочинённых специально под нужды того или иного поэтического текста. Здесь Ширали, в очередной раз задавшись целью эпатировать гипотетически возможную на различных временных отрезках истории публику, прибегает к приёму изменения нормативных ударений в глаголе «вертит» («вертится») в целях избежать возможных деформаций в метрико-ритмической схеме написанного по всем правилам классической силлабо-тоники стихотворения с

---

[232] *Жельвис В. И.* Поле брани. Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. [Изд. 1-е]. С. 71.

[233] *Беневич Г.* Памяти Виктора Ширали // Журнал «Звезда». URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2018/4/pamyati-viktora-shirali.html (дата обращения: 05.09.2024)

перекрестной рифмой в строчках 1-3 и 2-4 соответственно, а также вводит в текст спортивный термин «тройной тулуп» (тройное повторение прыжка без остановки и чередования с другими элементами в фигурном катании) в рамках создания своеобразной оппозиции представленному строчкой ниже искажённому фрагменту крылатой фразы Галилео Галилея «а это значит, что Земля ещё вертится». Второе четверостишие этого стихотворения было выполнено в стилистике, схожей с текстами Елены Шварц: изображение загробной жизни с обязательным введением в него неожиданных образов: «саркофаг имени Растрелли» (возможная отсылка к проекту Мавзолея Петра I, над которым работал в том числе и Растрелли), а также перемещение по реке Лета, как в тексте Елены Шварц с участием героев с польскими именами, рассказывавшими о жизни после смерти.

К стихотворениям с намеренным искажением принятой в русском языке литературной нормы также можно отнести текст Олега Охапкина «Ганымэд», адресованный деятелю ленинградского андеграунда, в те годы принадлежавшему к движению «хеленуктов» (подробно о нём будет сказано в настоящей работе чуть позже; по словам одного из участников движения Владимира Эрля, слово «хеленукт» было образовано посредством вывода искажённой транслитерации слова «нелепость» (Helenoct) с кириллицы на латиницу с сохранением визуально похожих на русские латинских букв Н и П, под англоязычное слово, откуда и взялось соответствующее произношение, и обратно)[234] Александру Миронову и впервые представленный в антологии «У Голубой лагуны» в 1970 году[235]. Начинается оно с эпиграфа, в который вынесено несколько искажённая (урезанная) цитата из «Воспоминаний о Царском Селе» А. С. Пушкина «Орэл, шыряяся

---

[234] *Заруцкий П.* «Стихи нас настигают. Перед этим охладевая». 11 главных групп советского поэтического андеграунда // Проект «Нож». URL: https://knife.media/second-culture/ (дата обращения: 17.08.2024)

[235] *Казарновский П.* Охапкинские чтения. Хеленуктическое в поэзии О. Охапкина. Охапкин смеющийся // Футурум Арт / Читальный зал: национальный проект сбережения русской литературы. URL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=15775 (дата обращения: 10.08.2024)

крылами» (в оригинале: «…Ширяяся крылами, / Над ним сидит орёл младой…»). Весь текст данного стихотворения, за редкими исключениями в середине и конце, на письме имитирует устное произнесение использованных русских слов человеком кавказского (предположительно, армянского и местами грузинского) происхождения, для которого русский язык не является родным: на всех позициях, где в соответствии с литературной нормой должна стоять буква «и», выводится буква «ы», вместо буквы «е» – «э». При общении на русском языке люди армянского происхождения, для которых русский язык является неродным, часто меняют на фонему [э] (Е после мягкого согласного, но не после йота, как бывает в начале слова, из-за использования поэтом акцента выглядящее как после твёрдого согласного), как это происходит в словах, напр. «обед» – «абэд» или «плед» – «плэд» (и что наблюдается в тексте стихотворения Охапкина: Тэмя, Рэбэнок, Орэл, Крыльэв, Жэрэбцом). На армянское происхождение гипотетически возможного чтеца этого стихотворения Охапкина также может указывать изобилие задействованных в стихотворении слов с раскатистым звуком [р]: шпрыц, Рым (Рим), врэмя, струэй, нэзрымой, ржав, орэл, проызвол, промэжность (по мнению специалистов, армянский акцент в разговоре на русском языке выдаёт специфическое раскатистое [р], например, «ррана», «рразница», «грраната»). Носители грузинского языка, переходя на русский язык, чаще всего производят замену открытой фонемы [и] на [ы], в связи с чем слово «тихий» вокализуется как «тыхый», а «вирус» – «вырус»[236]. В результате чего у Охапкина получаются следующие вариации написания слов: Пушкын, Мыронов, Шпрыц, Вампыр, Ызнэмогал, Кыловатт и пр. В некоторых местах по неизвестным причинам (по недосмотру или же возможно, в целях указания на истинное национальное происхождение чтеца) «армянское» или «грузинское» написание русских слов в соответствии

[236] Народы: как отличить дагестанский акцент от чеченского // Кириллица. URL: https://cyrillitsa.ru/narody/147961-kak-otlichit-dagestanskiy-akcent-o.html (дата обращения: 10.08.2024)

с фонетическими особенностями их местного акцента прекращается: «лэдино яйцо» в середине и слово «армянин» в самом конце «Ганымэда» выводится уже в частичном или же полном соответствии с литературной нормой. Отступая от вопросов вывода текста на письме, следует также заметить, что текст «Ганымэда» выполнен в нарочито абсурдистской манере: все обозначенные в тексте действия абсурдны не только с точки зрения собственной априорной нелепости, но и с точки зрения невозможности их условной реконструкции в повседневной жизни: «в килу [грыжу] ударил киловатт», «спуская в темя костный мозг», «дитя дитю сосало спину», «дитя восстало из пелёнок, скорбным жеребцом заржав», «грызя сухую пуповину, орёл изнемогал от ласк», «лэдино яйцо» (человек, а также представители пантеона древних богов, не могут высиживать яйца, в отличие от птиц, в том числе и задействованного в тексте орла). По мнению П. Казарновского, озвученному во время выступления на Охапкинских чтениях в 2016-м, автором при цитировании эпиграфа было неверно воспринято слово «шириться», которое в пушкинское время (а также в ранние и последующие эпохи, по мнению П. Казарновского, глагол «шириться» использовался в текстах и авторов XVIII века, и у Афанасия Фета, и у Вячеслава Иванова)[237] являлось производным от «ширяться» в значении «широко взмахивать крыльями» и смотрелось вполне логичным в связке с существительным «орёл». Охапкин, продолжая работать в жанре эпатажа и культурной провокации, сознательно искажает пушкинское слово «шириться» и вносит в него сленговое значение данного глагола «вкалывать в вену какие-либо наркотические средства для последующего расширения сознания», создавая тем самым ещё одно абсурдное словосочетание, близкое по построению к остальным вышеперечисленным (и попутно представляя пушкинскую строку в урезанном виде) и обосновывая введение в текст образ «истекающего незримой струёй» наркотического шприца, который «орлом шлифует в лоск».

[237] *Казарновский П.* Указ. соч.

Магистральная хеленуктическая линия наблюдается и в творчестве самого Александра Миронова, в частности, в стихотворении «Приди ко мне отведать чаю с репой…», обращённого, по мнению Н. Николаева, к Владимиру Эрлю[238]. В нём поэт применяет разговорную интонацию, имитирующую формат дружеских посланий из творчества (опять же, как и в примере выше) А. С. Пушкина 1820-х-1830-х гг. («Пущину», «К Языкову», «Послание к Дельвигу» и пр.)[239], но при этом отказывается от силлабо-тонического построение стиха в пользу стиха белого. Как и в представленном выше тексте охапкинского «Ганымэда», текст стихотворения, якобы имитирующего пушкинское дружеское послание, наполняется оригинальными абсурдистскими конструкциями, обозначающие различные процессы жизнедеятельности, не подлежащие даже самой условной реконструкции. Лирический герой приглашает товарища «отведать чаю с репой», не доверять слухам о том, что «по ночам он ест соседских деток» и признать, «что ухо часто много слаще ягодицы» (не ягоды, а именно задней части тела, это слово было введено в целях создания провокации, само построение фразы частично напоминает некоторые фрагменты из аронзоновского дневника вроде «Неодиночество МНОГО мучительнее о-ди-но-че-ства»). В тех же целях автором допускаются два фонетических искажения, связанных с неправильной постановкой ударения: «и, если я тебе, случАй, скажу» (в условиях белого стиха слово было специально зарифмовано с упомянутым в начале чаем, на который в связке с репой звал друга лирический герой), а также в фамилии композитора В. А. МоцАРта, которое, в свою очередь, может быть воспринято как зашифрованная отсылка к фрагменту текста стихотворения А. А. Блока «Потеха! Рокочет труба…» (07.1905), где оно, в отличие от мироновского текста без использования

---

[238] *Николаев Н. И.* Воспоминания о поэзии Александра Миронова // Новое литературное обозрение. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/1/vospominaniya-o-poezii-aleksandra-mironova.html (дата обращения: 11.08.2024)

[239] *Тагирова В. Ф.* Дружеское послание в лирике А. С. Пушкина 30-х годов // Уральский филологический вестник. Драфт: молодая наука. 2013. № 5. С. 8-17.

рифмовки, было полностью оправдано в связи с использованием в четверостишии опоясывающей рифмы:

Палатка. Разбросаны карты.
Гадалка, смуглее июльского дня,
Бормочет, монетой звеня,
Слова слаще звуков Моцарта

Блоком же, в свою очередь, цитата «Слова слаще звуков МоцАрта» была взята из оперы «Пиковая дама». Анализируя текст стихотворения, уже упоминавшийся в тексте, Н. И. Николаев считает, что этот текст Миронова был написан в традициях жанра, воплощением которого он считает «Реабилитацию» Даниила Хармса[240], текста, значительную часть которого занимает схожее по почерку наглядное описание экспрессивных психиатрических расстройств у тяжелобольных пациентов[241]. Задействованные в поздних хармсовских текстах «Упадание», «Воспитание», «Рыцари», «Помеха» и «Реабилитация» шизофреники, как и в только что проанализированных стихотворениях Охапкина и Миронова, безличны, выглядят как гротескная, шаржевая карикатура на друзей по переписке пушкинских времён, склонны к отстранённому морализаторству (как «Не доверяй, мой друг, разноречивым слухам» в тексте стихотворения Миронова), их поступки также были лишены логики, не поддаются никакому объяснению, в целом же выведенные персонажи не вызывают ничего, кроме омерзения и отвращения. Вот несколько примеров из поздних текстов Хармса: «Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в

[240] *Николаев Н. И.* Указ. соч.
[241] Даниил Хармс. Опыт патографического анализа // Федеральное государственное бюджетное научное учреждение «Научный центр психического здоровья». URL: https://www.psychiatry.ru/stat/129 (дата обращения: 11.08.2024)

пруду. А бабушка Спиридонова спилась и пошла по дорогам…». Как и Хармс, Миронов пытается всеми возможными путями, не исключая и использования средств поэтического языка, сконструировать всеобщий, всепоглощающий вселенский бедлам, который находится в тесной зависимости от хода мысли автора-творца.

Стихотворение Миронова «Разговор с марксистом», согласно заглавию, должно было быть стилизовано под условную стенограмму общения сторонника хеленуктов со сторонником этого основанного К. Марксом и Ф. Энгельсом философско-экономического и политического учения, или же под эпистолярное стихотворение по образцу текстов XIX века, чьё содержание могло варьироваться от серьёзных философских размышлений до откровенно сатирических опытов, чего не чурались многие выходцы из ленинградского андеграунда. Но на деле все его предложения лишены семантической нагрузки и представляют собой нагромождения связанных в некие подобия словосочетаний как реальных, так и вымышленных (или искажённых реально существующих) слов. Вымышленные слова в стихотворении образуются посредством своеобразного искажения (или же трансформации) слов реально существующих, как это нередко было в текстах Аронзона: «кровавли» (сложение основ прилагательного «кровавый» и существительного в форме множественного числа «мозоли», поскольку далее посредством парцелляции – разбития предложения на три части – идут прилагательное «натуральные» и глагол «мозолю»), «святоатцы» (искажённое от «святотатцы» – те, кто издевается над святынями или правилам жизни христиан в целом), «тунявые» (образованное от существительного «тунеядец» прилагательное), «подлицаюсь до рыжецов отречных» (веду себя подобострастно в отношении идеологических оппонентов или предателей отстаиваемой идеи, искажение от «подличаю»). В финальных строчках автор использует другой востребованный у хеленуктов приём создания лишённых смысловой нагрузки словосочетаний из настоящих слов: «пошедшие падут в мусс»

(возможно, искажение от «все предатели попадут в ад», где «мусс» был выбран для созвучия с идущим далее словом «ус») и «ус задрав суёт тсс!», где «тсс!» – это междометие, призыв в сторону оппонента замолчать. Стихотворение представляет собой гротескную пародию на выступления душевнобольного сторонника марксизма-ленинизма, который слепо верит другим своим единомышленникам и на деле плохо понимает, что это учение под собой подразумевает, в связи с чем и получается следующий поток сознания (хеленукты в творческой деятельности всегда уделяли большое внимание не только образцам высокого авангардистского искусства, но и маргинальным сторонам повседневной жизни: творчеству душевнобольных, эпигонским текстам; в жанровом отношении им принадлежит изобретение и активная работа с так называемыми «документальными драмагедиями»[242], к которым в некотором смысле может принадлежать и данный текст):

Кровавли! натуральные! мозолю!

подлицаюсь то рыжецов отречных

святоатцы и те, тунявые,

мод пошедшие падут в мусс!...

мена

ус задрав сует тсс![243]...

[242] *Эрль В.* Три рассказа // Митин журнал. URL: http://kolonna.mitin.com/archive/mj04/earl.shtml (дата обращения: 01.09.2024)
[243] *Кузьминский К.* Миронов // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны». URL: https://www.kkk-bluelagoon.ru/tom4a/mironov.htm (дата обращения: 01.09.2024)

Кроме этого, Александр Миронов создавал ролевую лирику по аналогии с Сергеем Стратановским. Одним из примеров таковой служит стихотворение **«Монолог рыбы»** (2000). Здесь автором формируется гипотетически возможный монолог рыбы, которую он готовится выловить с помощью удочки. Готовясь к изъятию против своей воли из исходной среды обитания, рыба, которая, по её словам, является одной из последних в водоёме («рыб почти не стало – я последний, последний царь, запутавшийся в тине»), занимается самобичеванием и сетованием на свою горькую судьбу, прибегая к использованию похожей сниженной лексики – как в свой адрес («рыба – идиотка», которая одновременно является «и памятником, и маразматиком», причём обозначение «идиотка» после первой строчки повторяется ещё два раза), так и в адрес рыбака, который её может поймать, а затем и съесть. Оценочные суждения рыбки в адрес рыбака за весь текст стихотворения меняются несколько раз. В первом случае рыба использует слово «Касатик», которое является устаревшим ласковым обращением к любому человеку мужского пола (мужчине, юноше, мальчику). Согласно статистике, приводимой в Национальном корпусе русского языка для этого слова относительно его употребления, наибольшая активность его использования в литературных текстах пришлась на период с 1844 по 1906-й годы, а после революции 1917 года случаи его задействования стали или нулевыми, или эпизодическими[244]. В частности, в корпусе приводится пример из текста сказки Д. В. Григоровича «Капельмейстер Сусликов» (1848): «Ох, болезный, соколик ты наш, вишь как умаялся, касатик, и вздохнуть-то тебе не дадут, моему батюшке…»)[245]. Но уже в следующей

[244] Касатик. Обзор возможностей НКРЯ // Национальный корпус русского языка. URL: https://ruscorpora.ru/explore?req=Касатик (дата обращения: 02.12.2023)

[245] Касатик. Поиски по корпусу. Обзор возможностей НКРЯ // Национальный корпус русского языка. URL: https://ruscorpora.ru/results?search=CtkCEqwCCqkCChMKCWRpc2FtYm1vZBIGCgRtYWluChUKB2Rpc3Rtb2QSCgoIbm9femVyb3MSegoXCgNsZXgSEAoO0LrQsNGB0LDRgtC40LoKGAoEZm9ybRIQCg7QmtCw0YHQsNC0LjQugoLCgVncmFtbRICCgAKCQoDc2VtEgIKAAoVCgdzZW0tbW9kEgoKCHNlbXxzZW14CgkKA3N5bhICCgAKCwoFZmxhZ3MSAgoAEn8KEwoDbGV4EgwKCigqKSAmINGC0YsKCgoEZm9ybRICCgAKCwoFZ3JhbW0SAgoA

строчке отношение к рыбаку меняется на диаметрально противоположное: рыба обращается к нему же с фразой «Ты окосел», которая, помимо своего основного значения, также часто может звучать в адрес человека, который находится в состоянии алкогольного опьянения и уже выпил несколько кружек пива или рюмок водки: «Чего непонятного? Или ты окосел уже? А я только трезвее стал» (Михаил Чулаки, повесть «Борисоглеб», 1996)[246]. Существуют и более ранние примеры его использования в тексте «Ивана Васильевича» Булгакова, реплика Ульяны: «Голубчики милые!.. На кого же ты похож? Да ты же окосел от пьянства! Да тебя же узнать нельзя!». В соответствии с этой фразой, начав отдавать себе отчёт в том, что рыбак может быть нетрезвым, рыба здесь и далее даёт ему некоторые вспомогательные советы по её поиску в воде – «Бери меня левее, ещё левей, и правь немножко вправо… Забрасывай удилище». В конце второго четверостишия из уст рыбы звучит фраза, которая ещё раз подтверждает лексическое значение фразы «ты окосел» в данном контексте – «не пей». Пить рыба рыбаку не советует до того момента, как он вытащит крючок из её рта и погрузит в сумку – только после этого можно снова начинать пить – «за меня, за упокой души моей». Здесь рыба цепляется за произнесённое ей же слово «душа» и признаёт её отсутствие у себя («Как будто есть душа у рыбы! Я ведь щука та ещё»), призывает рыбака попробовать поймать её с помощью блесны «без червя», или без удочки – «на блесну», как обычно рыболовы и ловят щук. Завершается рыбий монолог фразой, такой же двоякой, как и весь предыдущий монолог – в ней объяснение в любви на английском языке сочетается с матерным словом, что придаёт всему тексту некий комический оттенок – «I love you, парень, пусть ты и мудак, / Люблю тебя, люблю Тебя,

---

CgkKA3NlbRICCgAKFQoHc2VtLW1vZBIKCghzZW18c2VteAoJCgNzeW4SAgoACgsKBWZsYWdzEgIKAAoVCgRkaXN0Ig0I/f//////////ARADKiEKCAgDEAoYMiAKEAUgACjEvLuS3sidAUAFagQwLjk1eAAyAggBOgEBMAE= (дата обращения: 03.12.2023)

[246] Ты окосел. Поиски по корпусу. Обзор возможностей НКРЯ // Национальный корпус русского языка. URL: https://ruscorpora.ru/results?search=CkwqIQoICAAQChgyIAoQBSAAKJzkntTNkKkBQAVqBDAuOTV4ADICCAE6AQFCIAoeChwKA3JlcRIVChMi0KLRiyDQvtC60L7RgdC10LsiMAE%3D (дата обращения: 02.12.2023)

Рыбак». В последней строчке личное местоимение «Тебя» и существительное «рыбак» написаны с большой буквы специально, поскольку строчка задумана как стилизация под обращение к Господу Богу, что также смотрится несколько нелепо, помня о том, что за бранное слово было задействовано строчкой ранее.

«Рыбную» тему Миронов продолжает в стихотворении без названия, которое начинается со строчки «Нет невода в околоплодных водах» (23.10.2001), в котором монолог теперь ведёт под в утробе матери, готовящийся к аборту, перемещению не на «этот», а на «тот» свет[247]. Плод, подобно рыбе Миронова из предыдущего рассмотренного стихотворения или Шарику Стратановского, ведёт подобный монолог с самим собой, поскольку никакие другие люди его не слышат и не понимают, и снова использует сниженную лексику: «Кто вытянет меня, урода?». В конце текста убитый с помощью аборта ребёнок посредством всё той же сниженной лексики апеллирует к Божиему воздаянию за грехи тех, кто сподобился и осуществил это детоубийство – «Однако Старший – не дурак, / И то, что было мне вот так – Всё испытаете вы сами».

Исследование корпуса текстов показало, что практически все выбранные нами представители ленинградского андеграунда часто и весьма широко прибегают к сознательному отступлению от литературной нормы в поэтических произведениях, что во многом мотивировано их сквозной социально-бытовой или актуально-политической тематикой. Отсутствие сквернословия и некоторых открытых заимствований из прошлого литературного опыта в текстах Аронзона, Кривулина и др. авторов привело бы к созданию у читателя принципиально иного, отличного от авторского восприятия видения обстановки и ситуации, в которой в тот момент находился лирический субъект. Их использование в текстах носит осознанный со стороны авторов характер и воспринимается реципиентом

---

[247] *Бабичева А.* Мир «Без-…» // Новая камера хранения. URL: http://www.newkamera.de/ostihah/babicheva_o_mironove.html (дата обращения: 03.12.2023)

абсолютно спокойно, естественно, поскольку в своих текстах деятели андеграунда ввиду определённой в 3-й главе специфике их положения в обществе, не к поэтической декламации, как это делали другие более ранние поэты, а скорее к эмоциональному воздействию на восприятие читателя, решившего прочесть его стихи, ставя перед собой задачу максимально полно передать палитру чувств лирического субъекта и через них мироощущение автора. Для эмоционального воздействия на реципиента широко используется и приём слово- и формотворчества (о котором упоминалось ещё в теоретической главе при анализе концепции М. Шапира), чтобы спровоцировать у читателя, понимающего его юмор, положительные эмоции, в частности, здоровый смех при виде получившихся словесных конструкций и наличии представлений о том, какое существительно должно было бы стоять на том или ином месте в обычной разговорной речи.

3.2. Нарушения норм синтаксиса, авторские стилизации

Главным отличием поэтического языка от языка литературного, М. Шапир, помимо только что разобранных в 4-й главе намеренных искажений русскоязычных слов, считает ещё и нарушения норм синтаксиса, то есть многочисленные отступления от стандартной литературной речи и метрико-ритмической схемы. Для начала обратимся к тексту стихотворения Леонида Аронзона **«Мастер» (1966),** как к наиболее яркому образцу, где с целью реализации в тексте всех существующих возможностей для творчества в плоскости поэтического синтаксиса, используются инверсии, размещаются сказуемые на позиции перед подлежащим, а не вслед за ним, как это чаще всего бывает в повседневной вербальной коммуникации (напр., *дал небу бубен*), парцелляций (разделяя словосочетания и слова, в повседневной речи являющиеся частью одного большого простого предложения, см. *Пил вино он. И влип)* и односложных назывных предложений, указывающих на какую-либо локацию или объект, тесно связанный с ведущимся повествованием (*Дом мод; Боль. Лоб)*. Некоторые назывные предложения, состоящие

исключительно из подлежащего (срам!, шок!) являются репрезентацией восприятия лирическим героем тех или иных событий или явлений, по преимуществу – негативного, неодобрительного. Кроме этого, создавая текст стихотворения, Аронзон также прибегал к сознательным изъятиям из структуры сочиняемых предложений главных или второстепенных членов предложения, что негативно сказывается на понимании его смысла (*Мастер трёт сам*). За счёт изъятия одного из второстепенных членов предложения, читателю при прочтении этого предложения становится невозможным понять, кого или что трёт мастер. Одновременно такое построение предложений может рождать у реципиента ряд возможных версий опущенного слова, которое должно было стоять на этом месте, чьё число не ограничено. Ими могут быть как возвратное местоимение «себя», так и любое другое собственное или нарицательное существительное, стоящее в винительном падеже.

Поэтический язык стихотворения изобилует отклонениями и нововведениями на морфологическом уровне. Некоторые словосочетания (*ел зов*) являются конструкциями, в которых автором соединены не связываемые в обиходной речи друг с другом слова без общей смысловой нагрузки. По такому же принципу были придуманы и некоторые другие предложения. Например, одна из строчек, появляющаяся ближе к концу стихотворения (предложение «Кошмар ссор тает») является катахрезой, поскольку в ней с глаголом «тает» в подчинительной связи соединены существительные, которые сложно представить в единой связке с ним (кошмар, ссор; в повседневной речи с глаголом «тает» обычно используются слова, связанные со снегом и другими субстанциями, способными к переходу из твёрдого агрегатного состояния вещества в жидкое). Для поддержания рифмовки с идущей в сочетании со следующей далее строчкой «театр ос» Аронзон вводит иностранное заимствование (сигнал SOS), написанное на языке оригинала; с целью усилить подачу материала и читательскую рецепцию при прочтении или прослушивании стихотворения, им же было введено

звукоподражание, имитирующее реальный звук полёта или перемещения неназванного объекта в небе *(уууууууууууу*).

Творческой находкой автора стало частое применение и вычленение им строчек, выполненных в форме палиндрома, в которых слова будут читаться одинаково как слева направо, так и справа налево. Они могут члениться или на отдельные стихи *(толпа – плот, дуге – гуд, клопу – полк)*, или на самостоятельные предложения *(дом мод),* или же и вовсе выноситься в самостоятельные односложные назывные предложения (*потоп*). В палиндромном стиле была выполнена и вторая строчка стихотворения (*ясен кобылу улыбок неся*), которая у незнакомого с такой формой стиха читателя может вызвать затруднения при рецепции стихотворения и будет восприниматься им же как синтетическое, бессмысленное наслоение не связанных единой логикой слов в одном предложении. Слоговая структура зеркального палиндрома, опробованная Аронзоном при работе с «Мастером», вынуждает поэта прибегать к лапидарной лексике и использованию небольших словоформ. По этой причине в них обычно полностью отсутствуют глаголы настоящего времени и сказуемые как таковые, и вместо них широко применяются короткие существительные или деепричастия совершенного вида. Краткость и точность выбираемых для построения палиндрома слов и самовыражения в целом обоснована стремлением автора к эстетизации и символизации получаемых в качестве результата сочетаний слов, чему также способствует симметричная звуковая организация палиндромных строчек. Анализируя тот же текст, исследователь Алексей Конаков в своей статье в журнале «Знамя» (№ 4, 2015) считает организацию аронзоновских палиндромов крайне примитивной и слишком уж «сделанной», но, несмотря на эти заявления, она является «объективно

лучшей» – так как «последовательность палиндромов позволяет читать себя в качестве бустрофедона, приникая к античной подкладке стиха»[248].

Стихотворение под заголовком **«Шуты красоты»** построено несколько иным образом. Оно лишено лирического героя, последовательности действий и сюжета. В каждую его строчку без выделения на письме заглавных букв в начале было вынесено по два слова с разным лексическим значением, и в большинстве случаев сформированные пары устойчивыми словосочетаниями, оппозициями или клише не являлись (кроме «побед нет» и, возможно, «иди впереди», «ловец сердец» и «ревёт пешеход»). Оппозиции слов основаны исключительно на полном (*пряха страха, сны вольны, народ урод, прозрачная новобрачная, табуны весны*) или же частичном (как в строчках «побед нет» или же «рабочий ночи») совпадении клаузул. Выражение «прозрачная новобрачная» повторяется ещё 1 раз в третьей условной части. Для достижения симметрии концовок выбранных слов Аронзон также мог прибегать к словотворчеству, о чём свидетельствует строчка «взыскуй поцелуй», где присутствует глагол «взыскать», адаптированный автором под повелительное наклонение 2-го лица, под просьбу к некоему субъекту, очевидно, женского пола, скрываемому за местоимением «ты», использованию архаизмов (вежды надежды) или же заимствований *(Notre-Dame создам)*, написанных на языке оригинала. В одной из строчек третьей условной части используется адаптация рифмованных слов под лозунгово-плакатный призыв или митинговую речёвку, репрезентируемую визуально или в устной речи: «Свободу небосводу!». Между первой и второй условной частями стихотворения также присутствует строчка, в которой 2 раза повторяется глагол «сияло», также без указания на объект, а также без каких-либо знаков препинания (ни запятая, ни дефис в исходной версии текста не присутствуют), очевидно, в

[248] *Конаков А.* Сугубо личная теория зауми // Знамя. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2015/4/sugubo-lichnaya-teoriya-zaumi.html (дата обращения: 13.04.2024)

целях усиления эмоциональной выразительности подаваемого материала. Простой частый лексический повтор по типу представленного в тексте стихотворения русские поэты использовали и до Аронзона. Ещё А. С. Пушкин в своём творчестве часто прибегал к этому приёму: «Но бедный, бедный мой Евгений... / Увы! Его смятенный ум...», или же «Страшно, страшно поневоле / Средь неведомых равнин!».

Стихотворение **«Она удалялась в сторону неба»**, помимо многочисленных анафор и повторов строчек для достижения визуальной симметрии текста на письме (строчка «её становилось всё меньше и меньше»), во многом построено ещё и на приёме словотворчества. Новые слова в тексте Аронзона образуются преимущественно сложением основ с присоединением соединительной гласной «О»: «Она была: *деводеревом, девооблаком, девоюношей, девоангелом, девоночью, девоутром*». Визуальный рисунок стихотворения напоминает постепенно уменьшающийся прямоугольник. В середине стихотворения Аронзон отказывается от стихотворного повествования и переходит на прозаический язык, сопровождая текст длинным перечислением через запятую слов, послуживших при создании песни во славу главной лирической героини своеобразным «рабочим материалом» – разрозненных существительных, прилагательных в именительном падеже, глаголом или наречий, а также нескольких неназванных предлогов. «Я сочинил песню из вот каких слов: плоть, сад, плоды, великолепный, прекрасный, <…>, рядом и несколько предлогов». Завершив перечисление, автор возвращается к стихотворному повествованию, снова экспериментируя в создании новых слов, но уже не нарушая каноны силлабо-тонической метрико-ритмической схемы. Например, при описании красоты девушки вводится слово «богоуханна» (искажённый глагол «благоухать», адаптированный под краткое прилагательное, с сознательным изменением основа с «благ» на «бог»). Завершая текст, после упоминания слова «великолепно», Аронзон возвращается к анафорическому словотворчеству. К основе со словом

«велик-…» автор присоединяет разные существительные и прилагательные, в результате чего получаются как реально существующие слова (великомученица), так и новые формы (великомучимая, великорадостница, великовеликая).

Работая над стихотворением **«Всадники»**, автор снова экспериментирует с симметричной анафорой, создавая словосочетания с типом подчинительной связи «управление» со словом «всадники». Все получающиеся синтаксические конструкции являются гиперболами, не отражающими повседневные реалии. Так, «Всадники» у Аронзона оказываются на девушках, на крыльях, на жуках, а также на самих себе. Далее автор вводит в текст некоего героя с фамилией «Кунстман» (без указания на его род деятельности), делающий крайне оксюморонные и немыслимые телодвижения, по типу тех, что показывал В. В. Маяковский в своём стихотворении «А вы могли бы?!»: то устраивает шум, чтобы создать вокруг себя тишину, то пьёт из саксофона (это анафорически повторяется три рада подряд, на третьей строчке визуальный почерк анафоры нарушается – *и пил из саксофона, поддерживая флейту*). Во втором восьмистишии Аронзон на некоторое время выводит Кунстмана из поля зрения читателя. Следует монолог от лица другого неназванного лирического героя, выполненный опять же в духе поэзии Маяковского. «Кто стоит перед плотиной – тот стоит с прекрасной миной: / *рои брызг и быстрых радуг / низвергают водопады*». В любой обыденной, житейской вещи поэт видит нечто сверхъестественное или необычное, не воспринимаемое как таковое обывателем, поскольку последний считает это однообразным и повторяющимся изо дня в день. На другом берегу реки в листве тот же лирический герой замечает ящерицу, и это столкновение производит на него оглушительное впечатление. Встреча придаёт ему энергии для дальнейшего словотворчества. Снова анафорически выстраиваются ряды новообразованных сочетаний имени (Софья или Полусофья) и фамилий: Кунстман, Рита, Михнов, Швейгольц, Пушкин, Господь бог и др. Под именем Рита, представленном здесь в качестве одной

из возможных версий фамилии, присоединяемой к имени, подразумевается Рита Аронзон-Пуришинская, супруга поэта и адресат части его стихов. На первый взгляд все эти представленные выше предложения кажутся малопонятными, а то и вовсе бессмысленными: распитие воды из саксофона, встреча с земноводными в листве, миномёты мыслей, обстреливающие лексику… Но на деле всё обстоит иначе. Все слова в стихотворении, соединённые особым образом, представляют собой своеобразные «новые слова» с полностью новым значением. Это новое, метафорическое значение позволяет, в свою очередь, существенно расширить семантику стиха.

Работа Аронзона в том же направлении продолжается и в следующем тексте – **«Дерево о дерево»**. Поэтом рисуется картина столкновения «лоб в лоб» то деревьев, то молчания, то молодых людей, отпустивших бороды. Чем дальше идёт действие, тем сильнее автор погружается в детализированные воображаемые картины, излагаемые в тексте стихотворения. Находится место и для эротических фантазий героя: «два фаллические стража / по бокам большой залупы: / то Мечети главный купол / в дымке длинного пейзажа», где автор экспериментировал с несовпадением форм существительного и прилагательного в согласовании: существительное в родительном падеже множественного числа «согласуется» с прилагательным также множественного числа, но именительного падежа, то есть, Аронзон воспользовался приёмом сознательного нарушения синтаксической связи, что является одним из проявлений языка художественной литературы в области синтаксиса. Само же метафорическое сравнение купола храма с мужским половым органом (фаллосом и яичками) и его составными частями вызывает ассоциативные ряды с Маяковским, также находившим нечто необычное в, казалось бы, очевидных и ставших обыденными вещах.

Кроме этого, у Аронзона существуют стихотворения, которые полностью написаны на так называемом «особом» языке, без привлечения реально существующих слов. «глю-глю / глю-глю-глю / глю-глю-глю-гал», или «гал-гал, гал-гал-гал глю-гал-гал». Семантический слой языка в

построении данного текста вообще остаётся незадействованным. Но несмотря на это, логика упоминания этих фонетически ритмизованных звукоподражательных конструкций в стихотворении присутствует, о чём свидетельствует периодическое появление в тексте соединительных союзов и конструкций (и, а также): «а также: гал-гал / гал-гал-гал и глю-гал-гал». Ряды этих конструкции, в которых с разной периодичностью повторяются только «глю» и «гал» с многочисленными вариациями, можно повторять до бесконечности, в связи с этим автор после построения очередного ряда, выстраивая симметричный с первым визуальный рисунок, ставит «и т. д.». По свидетельству автора «Глав о поэтике Л. Аронзона» А. Степанова, в другом варианте этого стихотворения используются ритмизованные вариации конструкций «гли-ала», «ала-гли», а к уже имевшимся союзам присоединяются знаки логических и математических действий, как + и -, знак вопроса, то есть, в поэтическом тексте впервые используются несловесные знаки логических операций[249]. В полной версии автор продолжает обыгрывать тему математических закономерностей и логики, вводя чередования, напоминающие двоичное кодирование текстовой информации в компьютерной системе: «ААА, ААУ, ААУ, АУУ, УУУ, ЦЦЦ». После чего выводятся некие подобия математических формул вроде свойства вычитания суммы из числа или числа из суммы, с введением на письме знака следствия, обозначенного стрелкой. В качестве результата получается следующая стилизация:

ГЛИ + АЛА –> ГЛИ – АЛА
ГЛИ + АЛА –> ГЛИ – АЛА
ГЛИ + АЛА –> ГЛИ – АЛА
ГЛИ – АЛА + ТИР –> ГЛИ – АЛА – ТИР

[249] *Степанов А.* Указ. соч.

Отклонение от нормы синтаксиса наблюдается также в коротком стихотворении **«Я жив»**, чья структура представляет собой четыре коротких нераспространённых предложения из 4 букв, состоящие из местоимения (подлежащего) и сказуемого в качестве краткого прилагательного. Со второй по четвёртую строчку в первой букве сказуемого происходит замена начальной его буквы, из-за чего утрачивается семантический слой у всех публикуемых словосочетаний. Буква «Ж» (всегда твёрдая) чередуется с другими шипящими звуками, ч, щ, ш по принципу опоясывающей рифмы: 1-я строчка с буквой Ж чередуется с 4-й с буквой Ш, также всегда твёрдой, а на всегда мягкие Ч и Щ приходятся 2 и 3 строчки. На письме такое построение стихотворения отображается в виде симметричного рисунка, где все буквы в 1, 3 и 4 рядах повторяются, а во втором присутствуют ровные ряды чередующихся шипящих. В другом, окончательном варианте текста стихотворения «Я жив» симметричный рисунок сохраняется, но дополняется 5-й и 6-й строчкой, которые, по факту, дублируют 1-ю и 2-ю настоящего стихотворения. Симметричные ряды с чередованием, в котором задействованы только 4 шипящих звука, могут повторяться по кругу неограниченное количество раз, до бесконечности, точно так же, как и ритмизованные фонетические сочетания «глю» «гал» в ранее исследованном стихотворении Аронзона.

Стихотворение Аронзона **«Душа не занимает места»**, помимо уже исследованных ранее приёмов (отсылки автора к другим представителям своего немногочисленного круга общения – как например Ю. Шмерлингу, Михнову-Войтенко, божествам, прочим реально существующим реальным людям, как то – «с участием Ален Делона пойдёт кино про Аронзона, где будут все его друзья, которым так обязан я», введения английских конструкций наравне с русскоязычным синтаксисом), содержит в себе ещё и фонетические отклонения от нормы языка, с целью создать фонетическую симметрию клаузул: «Партнёр по бриджу, гашишУ, / имев не дУшу, а душУ», сознательные смещения ударения на слог вперёд и назад, созданные

в иронических целях, как подражание человеку, который ставит ударение в заимствованных словах на последний слог, искажая его фонетический рисунок и действуя по принципу «как слышит, так и говорит».

В **«Раю»** Аронзон возвращается к практике написания зеркальных палиндромов, но на этот раз уже полностью игнорируя семантический слой. В тексте стихотворения нет почти ни одного сказуемого, за вычетом нескольких стоящих в последних строчках, всё строится исключительно из именных частей речи: существительных, кратких прилагательных, или же местоимений. Предложения не осложнены никакой смысловой нагрузкой и логикой (см. «Нов трём я лодкам», «Я лев, веля, я лев!»), поскольку основной целью стоит задача составить как можно точную палиндромную конструкцию. В некоторых местах палиндромы могут нарушаться или создаваться с неточностями, за счёт введения слов с повторяющимися буквами.

Сел. Лес.
Я или лилия?
Рад Еве я и я Еве дар.
Кон Евы – венок,
а кон от меня – я нем; тон ока –
озёра цвета, а те в царе зоо.

В предложениях Аронзон также снова допускает нарушение согласования между существительным и прилагательным, отступление от заданных правилами норм подчинительной связи. «Ах! У дыр беглая окоп». В связке с существительным мужского рода было поставлено прилагательное женского рода, с сохранением единства в числе и падеже. Сделано это, опять же, для сохранения симметрии палиндрома, полностью звучавшего как «покоя, алгебры духа. Ах! У дар беглая окоп». Постановка установленного нормой окончания привело бы Аронзона к нарушению симметрии

палиндрома, как в случае, показанном выше. Снова для достижения точности передачи зеркально-осевой симметрии автору приходится использовать только ограниченный арсенал Рифма в данном стихотворении отсутствует, поскольку оно состоит из рядов палиндромов с разной длиной. Встречаются как простые палиндромы (Сел. Лес), так и более длинные (а кон от меня – я нем; тон ока). Сама структура с отсутствием рифмы может обосновываться авторским замыслом, то есть стилизацией под архаический стих. Палиндромная структура продолжает встречаться и в других стихотворениях Аронзона, в частности, в цикле **«Зоосад»**. В одном из стихотворений цикла автор полностью изъял все сказуемые из текста, оставив только существительные и одно краткое прилагательное в связке с таким же другим, с отрицательной частицей: «не лют, сыт». Снова автор обращается к обыгрыванию и подражанию уже использовавшейся ранее плакатно-лозунговой подачи информации: «Мясо лосям!». Для большей реалистичности при показе царящей вокруг обстановки Аронзон вводит в текст многочисленные звукоподражания: «Тысссс», «мяу!», передающие звуки существительные – рёву, зов, одновременно с этим являющиеся ещё и составной частью палиндромов. Некоторые предложения по той же причине продолжают оставаться алогичными ввиду основного предназначения используемых слов (см. Акт. Еда. Час уток. Кот усач, а детка). Приём палиндрома является основным и в стихотворении «АЗ ЗА!» (О Хлебникове), в эпиграфе которого также находится искажение фамилии «Суууслову В.А.» (ещё одного близкого друга Аронзона), очевидно, для передачи в письменном виде растяжения гласной У и отображения устной речи как письменной. Снова из текста изъяты практически все сказуемые, а предложения состоят из коротких существительных, для поддержания длины палиндрома. Визуальный рисунок стихотворения при этом, в отличие от предыдущих разобранных стихотворений, копирует стиль, который до Аронзона активно использовал ещё Маяковский. Прямая речь одного из

героев, также являющаяся палиндромом, вынесена чуть правее относительно остального рисунка стихотворения.

Гот речи и чертог:
«То ломя лад, дал я молот,
Долом иду: язя уди, молод!»
Рем умер –
горя рог.
Ужель я – Ромул? ... У моря лежу.

Такая запись текста на письме была сделана с целью поддержания его ритмизации, поскольку существующие знаки препинания далеко не всегда позволяют передать это. Существует версия, что Маяковский писал свои стихи в таком стиле с целью увеличить себе гонорар с целью получить больше денег за них, но применительно к Аронзону она не имеет своей силы ввиду того, что последний практически никогда не издавался официально в советский период[250].

Другие стихотворения цикла «Зоосад» соответствуют основным ориентирам детского поэта в вопросах следования технике стихосложения и детского восприятия, которые задавал классик детской литературы К. И. Чуковский – графичность, динамичность образов и ритма, лиричность, музыкальность, удобная рифмовка, музыкальность речи, использование хорея, целостность строк, игровой характер самих стихов, постепенное приобщение к взрослым ощущениям и мыслям целевой аудитории текстов[251]. Следуя этим заповедям Чуковского, с первого по третье стихотворение Л. Аронзон рассказывает о «большом животе», который при ближайшем

[250] Лесенка Маяковского // dic.academic.ru. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/356568 (дата обращения: 14.04.2024)
[251] *Чуковский К. И.* От двух до пяти. Глава шестая. Заповеди детских поэтов // Сайт собрания произведений Корнея и Лидии Чуковских «ChukFamily». URL: https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/onetofive/glava-shestaya (дата обращения: 16.11.2023)

рассмотрении оказывается бегемотом, «подушке для иголок», которую нельзя взять в руки, из-за того, что это ёжик, или же «пасущемся матрасе» где-то в дебрях (зебре). С четвёртого стихотворения поэт начинает отступать от традиций детского стихотворения Чуковского и писать свои традиционные «взрослые» стихи на манер детских, с сохранением некоторых их визуальных особенностей. Стихотворение об олене, в отличие от «добрых» и «незапятнанных» сомнительными взрослыми темами первых трёх стихов, уже с самой первой строчки начинает затрагивать откровенно «взрослую» тематику: криминал, тюрьмы, арест, заключение в камере, разборки между зеками, разговоры и споры в пьяных компаниях, актуализировать оппозиционные образы «в тюрьме» и «на воле» (то есть, за её пределами) – «За решёткой – не на воле – ходит дерево живое». Третья строчка и вовсе отдана под выражения, взятые из мужской вербальной коммуникации с грубым оттенком и выражениями, которые не являются желательными в детском общении и построении их отношений с другими ребятами, в том числе и более младших по возрасту и противоположного пола – «Тоже скажешь! Сам ты пень!», а используются только в наиболее ожесточённые моменты споров, когда та или иная сторона пытается доказать свою правоту. Из-за ввода в текст слова «дерево» с тремя слогами метрико-ритмическая схема второй и четвёртых строчек стала представлять собой пиррихированную версию хорея, и в связи с чем в соответствии с нормами современного стиховедения они получают внешний вид 10|10|00|10 и 10|10|00|1 соответственно. Но несмотря на появление пиррихия из-за введения в текст слова «Дерево» вторая и четвёртая строчки, где оно было упомянуто, среди всех прочих пока продолжают больше всего соответствовать «детским» правилам, заявленным Чуковским – динамичность образов (во 2 строчке выводится живое дерево, в 4-й строчке – уже непосредственно олень), незлоупотребление прилагательными (во 2 и 4 строчке оно только одно – «живое», применительно к ходячему за решеткой «дереву» или же «пню»), целостность строк (каждая строка живёт

собственной жизнью и составляет, по сути, отдельный организм), игровой и шуточный характер. Пятое стихотворение, которое Аронзон посвящает черепахе, отличается от всех предыдущих из цикла ещё большей недетскостью используемых метафор и бранной лексики, которые опять же вызывают ассоциации с ситуациями общения, характерными для пьяных компаний или тюремной жизни, с сексуальной, скабрёзной тематикой, которая сводится исключительно к шуткам на тему половых органов мужчины и женщины или процессам дефекации – запланированным и спонтанным: «волны лижут чью-то жопу» (комментарий к панцирю черепахи), «не клади в штаны со страха, то ж не жопа – черепаха» (ёрнический комментарий к поведению маленьких детей в случае, когда они чего-то боятся или первый раз в жизни видят какой-то страшный или малознакомый объект). В контексте цикла это стихотворение за счёт использования подобной сниженной лексики и ассоциативных рядов совсем не детского содержания выглядит как некий инородный объект, или же случайно попавшее в детский цикл очередное «взрослое» или «эротическое» от того же автора по некоторой ошибке составителя подборки. В данном стихотворении Аронзон до крайности доводит последние заповеди К. Чуковского – «Не забывать, что поэзия для маленьких является и для взрослых поэзией!» и «В своих стихах мы должны не столько приобщаться к ребёнку, сколько приспособлять его к себе, к своим, взрослым ощущениям и мыслям»[252]. Аронзону и то, и другое действительно удаётся реализовать на практике – стихотворение, заявлявшееся на детскую тематику, ничем не отличается от наиболее жёстких образцов стихов того же автора на тематику сексуальную (ср., напр.: «Пошли вы в жопу все и вся», «А у ежа-то хуй моржа!»), а также посвящает представителей целевой аудитории в некоторые подробности и даже особенности коммуникации бескультурных взрослых людей, тонкости языка пивной, тюрьмы, подворотни и улицы, в результате чего дети пополняют свой словарный запас и начинают активно применять

[252] *Чуковский К. И.* Указ. соч.

хорошо усвоенные посредством таких текстов выражения и лингвистические открытия на практике – в семье, в общении с посторонними, другими ребятами, старшими товарищами и др. Согласно примечаниям из сборника произведений 2018 года, матерные выражения изначально должны были стать составной частью и четвёртого стихотворения (про оленя), в рабочих материалах исходная версия второй строчки звучала несколько иным образом, нежели финальная – «Не пизди-ка! Сам ты пень», но по неизвестным причинам от неё было принято отказаться. На место матерного обращения автор вставил более нейтральное «Тоже скажешь», которое больше характерно именно для тогдашней детской вербальной коммуникации, нежели первая версия. Пятое стихотворение, которое в итоговой версии получилось наиболее «тяжёлым» с точки зрения используемой лексики среди всех остальных, сам Аронзон именовал «данью самокритике и весёлости нрава авторов», чем и мотивируется введение подобных слов в текст. Само название «Зоосад» автор, предположительно, взял из одноимённого стихотворения С. Маршака, по похожему образцу, как и у этого автора, выстраиваются ленинградским поэтом и все описания животных (ср., напр., описание зебры у Маршака и Аронзона – «Разлинованы лошадки, / Словно школьные тетрадки, / Разрисованы лошадки / От копыт до головы…» – и «Вот матрац пасётся в дебрях, не матрац пасётся – зебра»). Аналогичные циклы стихотворений о животных для детей встречались и у других советских поэтов, но без обращения к откровенно нецензурной лексике. К примерам таковых относится цикл стихотворений Владимира Маяковского «Что ни страница, то слон, то львица». Как и в случае Аронзона, Маяковский давал каждому из нарисованных на картинках в детской книжке животных – короткое, шуточное, но в то же время и понятное для детей и беззлобное (в отличие от текста Аронзона) описание. Среди примеров описаний животных из текста стихотворения особого внимания заслуживают следующие: «впереди на морде хвост под названьем хобот» (слон), «Это зебра. Ну и цаца! Полосатее матраца», «Этот зверь

зовется лама. Лама дочь и лама мама». Такая поэтическая экскурсия позволяла маленьким детям лучше узнать и понять мир диких животных (или же, как он их называет, любя – «звериков» – «До свидания, зверики!»), запомнить их отличительные признаки и, в конечном итоге, проникнуться любовью к представителям дикого мира, чего не ставил перед собой Аронзон, конструировавший собственный поэтический цикл про животных скорее как едкую пародию на творчество более ранних официальных поэтов.

В стихотворении к Эрлю «Там, где лицо на дне тарелки» автор, находясь, по мнению самого адресата в лице В. Эрля, в «русской медитативной позе»[253], снова продолжает рисовать картины необычного в обычных вещах по типу Маяковского: летающий красивый конь, иероглиф сада и др. Несмотря на то, что большая часть предложений соблюдает нормальный синтаксический порядок членов предложения (пусть и не без инверсий), в некоторых предложениях всё же наблюдаются отклонения от него. Например, воспринимаемая как бессмысленная фраза «улёгся в трёх озёр осоке» с таким словом на конце была создана специально – исключительно для того, чтобы сохранить чёткий ритмический рисунок и созвучность клаузул со строчкой, с которой в метрико-ритмической схеме должна была чередоваться:

Тогда в нечаянной тоске,
дожди чьи стройны и высоки,
я синей лодкой на песке
улёгся в трёх озёр осоке.

Упоминание в той же строчке «трёх озёр», по мнению исследователя Н. А. Фатеевой, неслучайно. Как высказывается она в работе «Синтез целого»,

[253] *Эрль В.* Несколько слов о Леониде Аронзоне (1939-1970). Вестник новой литературы, № 3 // Русская поэзия 1960-х годов. URL: http://www.ruthenia.ru/60s/aronzon/erl.htm (дата обращения: 14.04.2024)

использование такого числительного полностью продиктовано влиянием на Аронзона так называемой модели «двоек и троек» Велимира Хлебникова, которая в творчестве этого поэта-футуриста была атрибутирована как раз к озёрам[254].

Приведённые здесь стихотворения автора носят весьма традиционный характер и чёткое построение с определяемой рифмой и стабильной метрико-ритмической схемой, в них довольно большое место занимают не только эксперименты с визуально-графической подачей стиха, но и оригинальное и разнообразное словотворчество, нестандартные эксперименты и упражнения в составлении вариаций имён, названий, географических объектов, с частым введением в тексты иностранных заимствований, обсценной, не признаваемой нормой лексики, адаптаций заимствований из зарубежных языков под русскоязычные нормы, а также целых цитат из уже известных литературных источников, которые обретают новое значение в контексте описываемых ситуаций и провоцируют здоровый смех со стороны адресата (реципиента). При этом нельзя не отметить, что в некоторых случаях Аронзон прибегал и к методу разложению слов по типу геометрического контура или графического рисунка по образцу, который в своё время предлагал Д.А. Пригов. При разложении слов на буквы, откидывая по одной слева, образуется прямоугольный треугольник. На выходе же получается некое письменное отображение женского крика во время полового акта:

- Страх!
- трах!
- рах!
- ах!
- х!

[254] *Фатеева Н.А.* Синтез целого. На пути к новой поэтике. М: Новое литературное обозрение, 2010. 351 с.

Подобное Аронзон проделывает и с другими словами, но уже без сексуально-эротических аналогий:

- Трёмсмерть
- смерть
- мерть
- ерть
- рть
- ть
- ь

Стихотворения в аронзоновской манере встречаются также в творчестве Александра Миронова, в частности в книге «Ἐποχή» (1965). Заглавие сборника было создано по образцу названия группировки поэтов «хеленукт», которое было образовано посредством искажённого перевода на латиницу русскоязычного слова «нелепость» и обратно на кириллицу, только теперь уже русскоязычное слово «эпоха» было схожим образом выведено буквами греческого алфавита:

Я перестал лгать
гать
ать
ть
ь!

Я стал непроизносим.

Посредством постепенного удаления букв из слова «лгать» в виде сужающейся симметричной фигуры Миронов подчёркивает и своеобразно демонстрирует невозможность искренних высказываний в сложившихся в

стране в целом (и у деятелей ленинградского андеграунда в целом) условиях, где выбор был невелик: или лгать дальше (вариант: заниматься тем, чем не хочется), или же встать в позу молчания и жить дальше, то есть становиться «непроизносимым». Финальная фраза после графического рисунка здесь является декларацией воздержания от каких-либо выступлений как меньшего из двух зол[255].

Другим примером реализации аронзоновских традиций является текст Виктора Ширали без заглавия, которое начинается со слов «Катька солнце».

Катька солнце
Сонька солнце
Светка солнце
Сколько ж солнц
Собралось в одном оконце
Почему
Я лбом примёрз
Время к западу
Конечно
Все друзья ушли
Лишь я
Продолжаю
В тьме кромешной
Жечь
Частицу бытия
В этом времени паскудном
Впрочем
Времена одно
Подноси подруга судно
Если выпито вино

[255] *Николаев Н. И.* Указ. соч.

Обжигая глотку спиртом
Первопутком
По зиме
Мне уже
И смерть не видно
Хот[256] гнездится
Блядь
Во мне.

Текст начинается с демонстрации визуально симметричных конструкций, выполненных в форме обращения к героиням женского пола «солнце ты моё» (обозначающее, что лирический герой явно симпатизирует этим девушкам), но в связке с откровенно грубыми, а не уменьшительно-ласкательными формами имён (Катька солнце, Светка солнце, Сонька солнце, вместо более логичных и созвучных контексту «Катюша», «Свет[лан]очка», «Софушка», «Сонечка», солнце), с удалением разделяющей собственно имя и существительное «солнце» запятой; в свою очередь, использование соответствующих контексту ситуации настоящих уменьшительно-ласкательных версий выбранных имён не позволило бы поэту создать на письме визуально стройное стихотворение, а также сохранить заданную абсурдность выводимой ситуации. Кроме визуальных экспериментов, стихотворение В. Ширали изобилует трансформированными отсылками к разным каноническим произведениям А. С. Пушкина, специально адаптированным под нужды нового стихотворения. Так, в строчке «Сколько ж солнц собралось в одном оконце!» угадывается вступление из пушкинской «Сказки о царе Салтане»: «Три девицы под окном / пряли поздно вечерком…», и аналогия усиливается за счёт уже упомянутого

[256] Так в оригинале: *Ширали В.* Стихотворения // Единый ресурс русскоязычных литературных журналов и альманахов «Журнальный мир». URL: https://журнальныймир.рф/content/stihotvoreniya-208 (дата обращения: 10.09.2024)

Ширали количества героинь женского пола с грубыми формами их имён (три и у Пушкина, и у Ширали), а также вряд ли случайно выбранного местоположения девушек и окна в пространстве и текста, и его художественного мира. Несколько позже в тексте использован пассаж из другого пушкинского стихотворения – «Зимний вечер», но отличающийся от него в сторону большей мрачности и безысходности, заданной особенностями бытия лирического героя: полное отсутствие (или уход из жизни) всех друзей, плохо освещённое помещение, абсурдность существования, неотличимость дня сегодняшнего от позавчерашнего и даже завтрашнего, «паскудное», со слов героя, время (в стране и мире). «Выпьем, добрая подружка, бедной юности моей. Выпьем с горя, где же кружка? Сердцу будет веселей» у Ширали превращается в полностью антонимичный пассаж, с сохранением исходного темпоритма, и использованный в схожих целях, как в тексте пушкинском: «Подноси, подруга, судно, / если выпито вино, / Обжигая глотку спиртом / Первопунктом / по зиме / Мне уже и смерть не видно / Хот гнездится / блядь во мне». Слово «судно» здесь использовано Ширали в контексте «таз для испражнения рвотных масс при пищевой или алкогольной [как в тексте] интоксикации организма», в качестве своеобразной оппозиции пушкинской кружки. Лирический герой ищет утешение в безудержном употреблении крепких алкогольных напитков, которое описывается им с радикальным натурализмом, присущим лучшим текстам Елены Шварц: глотка, обожжённая спиртом, просьба к подруге срочно поднести таз для испражнений, мрачная обстановка без надежды на свет в конце тоннеля, неустроенная личная жизнь главного лирического героя. Потребление алкоголя в неумеренных дозах помогает герою хотя бы на некоторое время забыть о бессмысленном существовании и утратить страх скорой и неминуемой смерти, который постоянно преследовал его в трезвом состоянии, ввиду бессмысленности последовательно совершаемых им действий. Иными словами, на какое-то непродолжительное время сердцу снова будет веселей, а дальше, уже по Блоку: повторится всё как встарь.

Ширали обращался к творческому наследию Пушкина и в других текстах, среди которых следует обратить особое внимание на его небольшую поэму «Путешествие в Михайловское 12 декабря»[257]. Она посвящена путешествию лирического героя к Пушкину, при этом известно, что их разделяет не только текущее местоположение, но и «143 весны» – «считать на вёрсты» современному герою кажется занятием очень сложным, а ранее друг с другом «вживую» они никогда не встречались. В тексте поэмы Ширали схожим образом обыгрывает другие пушкинские тексты, как бы адаптируя их под нужды создаваемых своих. Так, стихотворения, обращённые к возлюбленной, стилизуются под стихотворения «К…» («Я помню чудное мгновенье…») или письма Онегина к Татьяне (и наоборот, Татьяны к Онегину) из «Евгения Онегина», отличаются схожей дерзостью, почтительностью и вольностью в том числе и задействованных изобразительно-выразительных средств («она уже цвела, а я всё целовал…», «глазами грешен, в них берегу, не открывая глаз», «любовь моя была для вас причудой, естественной, как свет для звёзд»). Лирический герой с помощью объяснений таким же образом даёт полную свободу чувствам, которые копились внутри него долгие годы с момента сентябрьской встречи. Упустив исключительно по собственной вине выдать подобное обращение в момент первой встречи (сентябрьский вечер, в соответствии с текстом поэмы), герой Ширали в качестве компенсации так же, как и Онегин с Татьяной друг другу в пушкинском тексте, пытается всё же высказать собственные чувства, пусть и с некоторым опознанием, при изменившихся условиях. Так же, как и Онегину, герою Ширали в момент сентябрьской встречи была важнее свобода (в данном случае – творчества или слова), нежели собственные чувства к этой героине. И сегодня этот лирический герой наказан за собственный поступок текущими местоположением в пространстве,

[257] *Колымагин Б.* В тридцать седьмом был бы сослан на Колыму // Независимая газета. URL: https://www.ng.ru/kafedra/2023-07-12/14_1182_underground.html (дата обращения: 02.09.2024)

условиями существования и родом деятельности, в соответствии с условиями Ширали это оказываются декабрь, зима (а не весна, лето или хотя бы ранняя осень), «глухие стены», «пять деревьев», среди которых затесалась одинокая скамья, на которой когда-то они сидели вдвоём, а теперь остался только он один, но при этом в статусе поэта-сочинителя, жаждущего встречи с Пушкиным. Да, герой получил ту свободу, за которой гнался многие годы, он пишет то, что хотел, и то, что думает, но схожих любовных чувств после того сентябрьского вечера ни он, ни она никогда больше уже не испытывали: «Когда меня другая лаской тешит, То счастлив я, не открывая глаз, всё потому что я глазами грешен, в них берегу, не расплескаю вас» (начало обращения, из которого становится известно, что образ той девушки путешественником так и не был размыт спустя годы, даже при встречах с другими героинями женского пола). «А здесь смирился я… Кто целовал Вас после меня?!», – задаётся лирический герой вопросом по окончании обращения:

Когда меня другая лаской тешит
То счастлив я не открывая глаз
Все потому, что я глазами грешен
В них берегу не расплескаю вас
И тот сентябрьский вечер когда поздно
Вы шею прятали боясь ночных простуд
Она уже цвела
А я все целовал
Все говорил
Что роза
Одна не расцветает на кусту
Так я любил велеречиво
Чудно
В словах изыскан

Как в желаньях прост
Любовь моя была для вас причудой
Естественной как свет для звезд
Но
Вот декабрь
Выйдите во двор
Глухие стены
Пять дерев
Скамья
И по снегу следов кошачьих россыпь
Вот здесь сидели вы
А здесь смирился я
С тех пор пишу стихи
Кто целовал вас после?
Меня

Схожую точку зрения высказывает также правнучатая племянница переводчика Николая Гнедича Татьяна Григорьевна[258] (при этом текст стихотворения-обращения к возлюбленной в её материале «О Викторе Ширали» был приведён с существенными пунктуационными искажениями: автор по незнанию или же сознательно адаптировала текст Ширали скорее под пушкинский, расставила на местах пропусков отсутствующие в оригинале недостающие знаки препинания и заменила положение значительной части слов и предложений на письме под схему типичного силлабо-тонического стихотворения XIX века, в связи с чем у непосвящённого или плохо знакомого с творчеством деятелей ленинградского андеграунда читателя может сложиться неверное

[258] *Гнедич Т. Г.* О Викторе Ширали // Электронный архив Центра Андрея Белого. URL: https://samizdat.wiki/images/7/7d/ЧАСЫ42-6-Гнедич-о-Ширали.pdf (дата обращения: 01.09.2024)

представление об пунктуационных особенностях их творчества). Б. Колымагин же связывает обращение деятелей ленинградского андеграунда к Пушкину с тем, что многие из них видели в нём мятежника и человека свободы, невзирая на то, что не все приписываемые ими качества при создании условного макета «идеального Пушкина» (вариант: «Пушкина, которого мы любим, или хотели бы видеть сами») были в реальности этому поэту присущи: «Те, кто кричит сегодня о нем как о поклоннике великодержавности и сносит его памятники, не слышат его вольнолюбивой поэзии. Те, кто цитирует его мятежные строки, часто не понимают, что поэт чужд анархизма. <…> Пушкин действительно империалист – в области языка. И Пушкин действительно человек свободы – в области русской речи. Именно таким видели его многие авторы андеграунда и шли за ним, обретая на этом пути и свободу, и ответственность…», – говорил исследователь в статье 2018 года[259].

Идеи, которые впоследствии по-своему развивал Пригов, у Аронзона находят отражение и на его рисунках, в сборнике 2018 года представленных на цветных вклейках ближе к середине книги. На одном из таковых изображено тело человека без хорошо прорисованных черт лица, наличия на овале лица волос, глаз, носа и ушей, которое держит в руках (с обеих сторон плохо прорисованными пальцами, напоминающими аналогичные у вымышленных антропоморфных существ из мультфильмов или фольклора) огромную, размером с гигантский фотоальбом старого образца, книгу. В качестве заглавия на обложку (на обе корки) вынесен следующий текст:

Я ЖИВ Я ЖИВ
Я ЩИВ Я ЧИВ
Я ЧИВ Я ЩИВ
Я ШИВ Я ШИВ

, что вызывает ассоциации с аналогичным панно у Д. А. Пригова, как то: «Сад культуры, БАМкультуры, МССкультуры, КПССкультуры,

[259] *Колымагин Б.Ф.* Указ. соч.

КГБкультуры, ЦПКиОкультуры, ООНкультуры, ЮНЕСКОкультуры, АБВГДЕСКОкультуры, ПРЕСКОкультуры, ЧШЕСКОкультуры» и пр. Пригов при построении подобной «стенки» из слов прибегал к использованию в рядах характерных аббревиатур из современного ему советского времени (КГБ, КПСС, БАМ, ЦПКиО, АБВГДЕйка и пр.), общепринятых сокращений длинных названий международных организаций (ООН, ЮНЕСКО) или и вовсе последовательной печати букв из русского алфавита (ПРЕСКО, ЧШЕСКО) поверх последней вышеозначенной аббревиатуры. У Аронзона словесная «плитка» выглядит значительно короче и построена с помощью несколько иной закономерности. В качестве исходной автор берёт уже известную нам фразу «Я ЖИВ», после чего опять же, начинает с ней играть, в своей излюбленной манере, как и ранее в одноимённом стихотворении. Первая буква в слове «ЖИВ» в последующих скопированных строчках снова будет постоянно меняться в соответствии с определённой логикой: «ж-ш, ч-щ». На рисунке чередуются теперь уже не аббревиатуры или все 33 буквы русского алфавита, как было в своё время на панно Пригова, а только избранные 4 буквы, у которых, согласно правилам русского языка, всегда твёрдые (Ж, Ш) или всегда мягкие (Ч, Щ) звуки (при этом «за бортом» остались Й и Ц, звуки которых также всегда мягкие или же всегда твёрдые). Размещение этих букв поверх слова «ЖИВ» копирует схему опоясывающей рифмы в стиховедении: всегда твёрдые разместились в 1 и 4 строчках (Я ЖИВ, Я ШИВ), а всегда мягкие – во 2 и 3 строчке соответственно (Я ЧИВ, Я ЩИВ). На второй корке обложки Аронзон незначительно поменял порядок чередования во второй и третьей строчке, но на изначально заданную закономерность это не оказало никакого серьёзного влияния. Снова при изменении первой буквы в исходном слове образуются как реальные слова (деепричастие «шив» в связке с личным местоимением «я»), так и новые, несуществующие слова без лексического значения («щив», «чив»), по звучанию напоминающие звукоподражания птицам или диким животным.

Игры с аббревиатурами поэт проводит в **«Графическом романсе»** к Владимиру Эрлю (1966). Стихотворение вообще не содержит в себе ни одного предложения, только аббревиатуры советского периода, разбросанные по разным углам, образуя некое подобие равнобедренного треугольника (расположение аббревиатур выглядит симметричным, интервал равноудаления текстов везде сохраняется один и тот же). Почти все они, за вычетом одной (БДТ, отсылка к родному городу Аронзона Ленинграду), имеют отношения к органам внутренних дел и местам лишения свободы: НКВД, УР (уголовный розыск), КПЗ, ЗК, ГБ. Примечание к сборнику гласит, что, по всей видимости, рассмотренный нами образец представляет собой первое в русской поэзии стихотворение, целиком состоящее из аббревиатур. Сам Аронзон толковал его следующим образом: в один из дней Эрль находился на Фонтанке неподалёку от здания БДТ (аббревиатура находится обособленно от всех остальных), после чего был задержан уголовным розыском (на графике расположен чуть правее БДТ, точки отсчёта), затем – передан сотрудникам госбезопасности (в ГБ, левее УР, НКВД же расположен параллельно ГБ), потом посажен в КПЗ (показано между НКВД и ГБ, посередине), и уже затем стал заключённым (зеком, ЗК), стоящим левее КПЗ. Равнобедренный треугольник с разбросанными точками реконструирует хронологическую последовательность ареста героя в виде разбросанных аббревиатур. Аронзон решает проблему пересказа почасовой хронологии ареста оригинально – изображая её графически в виде рассеянных по листу бумаги аббревиатур, без лишних слов и клише.

Эксперименты Аронзона в графике продолжились и далее. На другом рисунке Аронзон выводит на чистом листке бумаги (а не на фрагментах газетных полос «Известий», «Правды», «Московского комсомольца» или «Советской России», в отличие от того, как это нередко делал Пригов) четыре контура тел человека, сидящих в разных позах. Первый – сидит с поднятыми руками, второй и третий – как йог или буддист, в позе для медитации, четвёртый структурно напоминает первого, но у него срезаны

руки, а тело напоминает не то совмещённые трапеции, не то слипшиеся египетские пирамиды, не то некое подобие кубка, вазы или ещё какого-либо подобного сосуда. На спинах каждого из выеденных контуров человеческих тел Аронзон продолжает словесные эксперименты, которые мы также видели у Пригова и в предыдущих (из разобранных нами) образцах. Чередуются количественные и порядковые числительные в сочетании с каким-либо личным местоимением или существительным: «Один (два, три, четыре, пять, шесть) я», «Семья» (слово, определённое как центральная и осевая симметрии), после него все упомянутые слова идут в обратном порядке, как бы отражаясь в зеркале без преломления. Два «медитирующих» объекта отображают на собственных «спинах» чередование сочетаний порядковых числительных с существительными: «первое-седьмое слово», «первое-седьмое небо». Трапецеидальное тело четвёртого человека начинается с предложения: «одна мать меня рожала», затем начинается традиционная уже игра с закономерностями, только теперь уже меняются 3 слова из 4-х («две (три, четыре) матери меня рожали», преломление на предложении со словом «семь», зеркальное отображение в обратном порядке. Под «трапецеидальным» человеком со срезанными руками выведено предложение с полным игнорированием пробелов: «СИДЯТЛАМЫИГРАЮТГАММЫ», апеллирующее к этим сидящим к нам спинами «людям» с размноженным текстом в манере, близкой к приговской. Подобные приёмы несут в себе некие отпечатки «юмора стиля», в целом характерного для Аронзона. Каждая из строчек означенных стихотворений именуется музыковедческими терминами «гамма», «нота» и пр., не используемыми в стиховедении при разборе поэтических текстов.

Как писал в эссе 2008 года литературный критик и журналист Владислав Кулаков, «Красовицкий и Аронзон – два центральных мифа новой поэзии», стихотворные тексты Л. Аронзона, по аналогии с текстами московского автора Станислава Красовицкого, отличаются полным пренебрежением к лирической рефлексии, что резко выделяет их на фоне

остальной «шестидесятнической» поэзии»[260]. Обоим сопоставляемым авторам удалось перепрыгнуть через несколько ступенек психологического, ученического и прикладного этапа поэтического творчества и сразу же вышли на так называемый онтологический или «собственно-поэтический» горизонт. В результате этого «восхождения на Олимп» их поэзия сразу же приобрела качества «небывалости в языковом аспекте и очевидности в аспекте изобразительном», что можно считать знаком высшего поэтического качества. Так, была выбрана следующая стратегия: очевидные вещи изображались на некоем «небывалом» языке (именно «изображались», поскольку Аронзон часто говорил об «изображении», а не «описании» в контексте самоидентификации поэтического творчества). И в некотором смысле, как продолжает В. Кулаков, Аронзон и «москвич» Красовицкий действовали в большей степени не как «бытописатели» или поэты, а как художники: «Своими “пленэрами” и “натюрмортами” они изображали очевидное – хотя… очевидность возникала не сама по себе, а в тех запредельных состояниях, требовавших невероятных затрат духовной энергии от самих поэтов». Автор эссе также допускает постановку знака равенства между адом «москвича» Красовицкого и адом «ленинградца» Аронзона, на основании их очевидности и, как следствие, особенно наглядной истинности, а также близости местоположения обоих обозначенных авторов в общем пространстве русской поэзии своего времени. Как говорил сам Л. Аронзон (со слов Виктора Кривулина): «Мы схватываем всё… весь мир сразу, забывая в этот миг и о литературе, и о себе, и о мире…»[261]. И такой подход Кулаков считает итогом продолжительной, кропотливой работы обоих авторов над своим поэтическим «имиджем». К другим достижениям и Аронзона, и Красовицкого автор эссе относит

---

[260] *Кулаков В. Г.* Wiener Slawistischer Almanach. Красовицкий и Аронзон – два центральных мифа новой поэзии // LiveJournal. URL: https://vladkul.livejournal.com/169801.html; https://archive.fo/rYJFZ (дата обращения: 01.05.2025)

[261] *Кулаков В. Г.* Указ. соч.

заданный ими уровень «органичности» и «имманентности» поэтического слова, который был задан для нескольких следующих поколений поэтов «после шестидесятников». Значение творческого наследия и «москвича», и «ленинградца» Кулаков видит в том, что им удалось показать то, что такой высокий уровень поэтического творчества может быть возможен даже в условиях крупномасштабной лингвистической катастрофы – разложения и гибели самого тела языка, отсутствия среды для необходимой языковой имманентности. Сами же фигуры Аронзона и Красовицкого, по его словам, следует рассматривать среди других поэтов (имена которых в тексте самого эссе не уточняются), которые сделали первые, но при этом решающие шаги к обретению новой поэзией индивидуального языка, «открыли» «новое направление», важность которого и для самого литературного сообщества, и для критиков, и для литературоведов-специалистов открывалась постепенно (хотя важно заметить, что непосредственно ни Аронзон, ни Красовицкий никакого нового направления не открывали и даже не рассматривали того, что оно может быть возможным в теории, ленинградский андеграунд не являлся сплочённой группой).

Некоторые особенности творчества Л. Аронзона по-своему реализовывал в своём творчестве и его давний знакомый (по его словам, они поддерживали связь с 1965 г.)[262] Владимир Эрль. Так, В. Эрль в тексте «Экая туча!» (май 1970-го), так же, как и Аронзон (а также, в свою очередь и Кривулин, см. ниже) полностью игнорирует традиционные для литературной нормы русского языка пунктуацию и синтаксис (при этом первое слово текста у него всё же сопровождается заглавной буквой, чего Кривулин не позволял), и так же, как Аронзон, упражняется в упоминании в одном стихе как минимум двух-трёх слов с одинаковыми первыми тремя буквами, но, в отличие от него, не прибегая к оригинальному словотворчеству, не

[262] *Эрль В.* Из воспоминаний об Аронзоне Владимира Эрля // Критическая масса. URL: https://magazines.gorky.media/km/2006/4/iz-vospominanij-ob-aronzone-vladimira-erlya.html (дата обращения: 10.08.2024)

придумывая никаких странных, шуточных и прочих не существующих в языке слов. Метафорическое описание тучи сопровождается реально существующими в русском языке определениями «зловредная», «злонравная», «черноцветная», «чернозёмная», все из которых в литературной норме под описание этого природного явления не подходят. Первые два в обычном языке обычно используются с существительными, обозначающими того или иного человека (исключительно в негативном контексте), третье слово в толковом словаре Даля используется только в контексте словосочетания «черноцветная одёжа», четвёртое указывает на разновидность гумусовой почвы. В последующих строчках Эрль продолжает раздавать характеристики туче, снова обращаясь к определениям, которые в литературном языке вряд ли бы использовались для рассказов о вышеозначенном природном явлении – «високосная», «беременная», «ядовитая», «язвенная», «туберкулёзная». Аналогичным образом Эрль при рассказе о туче работает не только с прилагательными (якобы обозначающими признаки предмета, в нашем случае – тучи), но и с глаголами. Как и прилагательные, все действия предмета на самом деле принадлежат другим объектам: «на небо выпорхнула» (птица – это сравнение даже упоминается в тексте «словно птица юная, молодой орёл»), «губами присвистнула», «притопнула» и «каблуками прищёлкнула».

Экая туча зловредная злонравная черноцветная черноземная
на небо выпорхнула
эка как она летает меж высоких облаков
на небо выпорхнула губами присвистнула
туча зловредная яма зловонная
пальцами прищелкнула каблуками притопнула
туча високосная с добавлениями туча ядовитая беременная
туча язвенная туберкулезная
на небо выпорхнула

словно птица юная
словно птица юная молодой орел.

Тем не менее, в творчестве Эрля изредка всё же присутствуют тексты, в которых он экспериментирует на поприще визуальной поэзии. К таким примерам относится текст из «Кнеги Кинга»:

и яблоки проплыли в море

* * *

смола устала
где-то

как его?

* * *

уклюнул стекло
кулындло стекло
ло ук
укло
укл ю
весло

* * *

формула
А.К.
была

не знаю

потому
что

* * *

хын
сын

Как и в некоторых текстах Аронзона (особенно тех, которые состояли только из слов «глю» и «гал», см. выше), это стихотворение автора тоже полностью лишено какого-либо семантического пласта и, тем самым, смысловой нагрузки. Первая строчка его выведена в традициях, аналогичных тем, что Эрль использовал в «Экой туче»: согласование существительного и прилагательного, причём такого, какое применительно к выбранному объекту вряд би было бы можно использовать в обыденной речи – «уклюнул стекло». Со следующей строчки начинаются более активные эксперименты с «заумным» языком, придумывая слова, которых в языке всё же не существует. Теперь в связке с существительным «стекло» упоминается новое слово «кулындло», с похожим окончанием. Для достижения идеальности симметрии далее из нового и «старого» слова берутся отдельные слоги, которые размещаются в последующих строчках друг под другом: «ук» «ло», «укло», «укл ю». В этих целях здесь Эрль фактически отказывается от естественных элементов, присущих литературному русскому языку, и замещает их оригинальными конструкциями, которые по идее должны осмысляться как языковые. По словам Д. Ларионова, представленным в его публикации «Видведь, серенький козлик, асёл напрокат и 12 (не)известных заумников» (2020), заумь в собственных стихотворениях у Эрля «встречается

не часто, но всегда к месту: для нас значимо, что он одним из первых молодых неподцензурных поэтов 1960-х годов обратился к ней, стремясь отразить странный и противоречивый мир, созданный сознанием архивиста; важно и то, что в 1960-е Эрль пишет экспериментальную повесть «В поисках за утраченным Хейфом», где среди множества других литературных языков находится место и для зауми».

В «Трёхчастной композиции» (1974), снова обращаясь к опыту визуальной поэзии, автор частично стилизует своё стихотворное произведение под произведение музыкальное:

1.

Теплился ль на углях истлевший бык
иль воспылал поэт мечтаньем безудержным –
не довелось фельдфебелю узнать.

2.

Теплился ль на углях истлевший бык
поэт ли сжег кого презреньем благородным –
не удалось фельдфебелю узнать.

3.

Теплился ль на углях истлевший бык
или душой пылал поэт опальный –
не суждено фельдфебелю узнать.

Название сознательно перекликается с музыкальным термином «Трёхчастная форма», схема, когда начальный эпизод произведения

повторяется в самом конце, после того, как пройдёт второй, контрастный первому, фрагмент. В разное время в этой традиции были написаны части некоторых симфоний и сонат, ноктюрны и прелюдии. Начало каждого фрагмента всегда остаётся одним и тем же, без каких-либо даже минимальных изменений – это всегда будет строчка «Теплился ль на углях истлевший бык». Вторая строчка постоянно будет меняться, в зависимости от обозначаемого в ней настроения поэта – «воспылал поэт мечтаньем безудержным», сжёг ли кого «благородным презрением» или опять «пылал душой». К информации, озвученной в первом пассаже, Эрль добавляет новое оценочное суждение, обычно используемое с негативной коннотацией – «опальный», то есть, одиозный, запомнившийся реципиенту исключительно какими-то неприличными поступками или словами. В третьей строчке, при сохранении исходного синтаксического строя («не *** [глагол] фельдфебелю узнать»), автор постоянно играет со сказуемыми, что полностью меняет смысл этой строки – не довелось, не удалось, не суждено. Рисунок стихотворения хоть и копирует некоторые стихотворные опыты Аронзона, но в словотворчестве, в отличие от него, Эрль всё же не упражняется: «сырьём» для написания текста в очередной раз послужили самые обычные слова.

Также одним из примеров своеобразной реализации традиций Аронзона служит текст поэмы «Вершина Хвостенко» (1966), посвящённой 26-летнему «юбилею» (при этом дата заявлена совсем не круглая) советского поэта-авангардиста, члена группировки «Хеленукт» Алексея Хвостенко[263]. Помимо него, к этому абсурдистскому объединению поэтов также принадлежали сам Владимир Эрль, Дмитрий Макринов, Виктор Немтинов (ВНЕ), Сергей Дорофеев и супруга В. Эрля Наталия Федючек. Членов группировки отличал коллективный подход к делу, многие произведения были написаны в соавторстве[264].

---

[263] *Маурицио М.* Вудсток на Васильевском острове // Дети Ра. 2005 № 3. URL: https://magazines.gorky.media/ra/2005/3/vudstok-na-vasilevskom-ostrove.html (дата обращения: 10.08.2024)

[264] *Заруцкий П.* Указ. соч.

Какой был Хвостенко

1) Мертвый
2) живой
3) больной
4) здоровый
5) простуженный
6) неграмотный
7) грамотный
8) умелый
9) сладкий
10) кислый
11) горький
12) вкусный
13) несъедобный
14) разный
15) красивый
16) костлявый
17) деревянный
18) стеклянный
19) оловянный
20) железный
21) каменный
22) настольный
23) двадцать третий
24) сильный
25) веселый
26) яхонтовый
27) брульянтовый

28) коричневый

29) синий

30) зеленый

31) серо-буро-малиновый

32) разноцветный

33) в крапинку

34) полосатый

35) волосатый

36) рябой

37) осипший

38) бесцветный

39) прозрачный

40) задвинутый

41) выдвинутый

42) отодвинутый

43) летающий

44) сонный

45) мудрый

46) бодрый

47) расколотый

48) целый

49) полый

50) гуттаперчевый

51) твердый

52) прямой

53) круглый

54) продолговатый

55) малокалиберный

56) изрядный

57) нарядный

58) русско-народный

59) горящий

60) свистящий

61) столующийся

62) едящий

63) пьющий

64) сущий

65) словарный

66) пивной

67) внучатый

68) старший

69) младший

70) вольный

71) странный

72) страшный

73) шахматный

74) шашечный

75) акварельный

76) нарисованный

77) сфотографированный

78) наклееный

79) лишний

80) нужный

81) хороший

82) особенный

83) какой-то

В тексте данной поэмы полностью игнорируются метрико-ритмический пласт, рифма, стопность и сюжетность, взамен последовательно под номерами представляется поток имён прилагательных, реже причастий

или местоимений мужского рода, объединяемых автором под общей фразой «Какой был Хвостенко», но при этом в реальных речевых практиках необязательно используемых для обозначения характеристик человека. В зависимости от положения в тексте стиха, поток имён прилагательных Эрля может как подчиняться какой-либо логике, так и вовсе представлять собой случайное нагромождение разных приходящих на ум слов. Логические случаи цементирования характеристик могут представлять собой общепризнанные антонимы, оппозиции (мёртвый – живой, больной – здоровый, старший – младший, сладкий – кислый / горький, перечисление цветов и оттенков – бесцветный, целый – расколотый), ряды синонимов (сладкий – вкусный), цветов или характеристик, связанных с оттенком цвета (коричневый, синий, зеленый, серо-буро-малиновый, прозрачный, рябой), а также последовательное перечисление трёх слов-исключений, относительных прилагательных, указывающих на материал, которые должны писаться с двумя буквами Н (стеклянный, деревянный, оловянный), а не с одной. Среди прочих прилагательных Эрлем также была задействована характеристика «разный», которая, по сути, является обобщающим словом для всего, что было приведено в тексте «поэмы» ранее и позже, которая также свидетельствует об алогичности выстраиваемых автором рядов характеристик юбиляра с некруглой датой. В качестве характеристики под номером 23 Эрль использует прилагательное «Двадцать третий», при том, что, опять же, противоречит изначально заявленной логике текста «к 26-летнему юбилею». Некоторые прилагательные из текста поэмы были сознательно записаны с искажением общепринятых орфографических норм. Так, одно из прилагательных из условно выделяемой категории «цветов» или оттенков цвета юбиляра Хвостенко у Эрля было специально записано как «брульянтовый», что, возможно, является отсылкой к «одесскому языку», где «брульянт» означает «многокаратный бриллиант»[265], а также к фразам из

[265] Одесса-мама говорит. Язык жемчужины Чёрного моря // ABBYY Lingvo. URL: https://web.archive.org/web/20100322223726/http://www.lingvo.ru/Odessa/ (дата обращения:

одесской городской жизни, как то: «…глаз у него не какой-то там вшивый алмаз, а обработанный до высокой степени искусства брульянт», или же выражение «брульянт чистой воды» (Чёрное море до 1930-х-1940-х гг.). Под 64-м номером Эрлем было представлено прилагательное «сцущий», которое может с разных сторон быть воспринято или как намеренное искажение прилагательного «сущий» (подлинный, истинный), или как намеренно ошибочно написанное действительное причастия «ссущий», отсылающее к человеку, который справляет нужду в неположенных для этого местах. С 76 по 78 номер перечисление утрачивает изначально заявленную логику и представляет собой последовательное упоминание причастий, из которых только два можно будет причислить к адресату (нарисованный [кем-то, в виде карикатуры] и сфотографированный [кем-то]); третье причастие по неизвестным причинам (возможно, намеренно, с прицелом на стилизацию под ранее задействованные прилагательные) было написано как «наклееный», с пропуском второй буквы «н». Завершается ряд характеристик неопределённым местоимением «какой-то», тем самым Эрль дублирует приём, который был реализован им же посредством ввода в ряд несколько ранее прилагательного «разный». Возможное толкование данного стихотворения может быть следующим: каждый человек видит этот мир под собственным углом зрения, в зависимости от собственных представлений о нём и собственного житейского опыта, и все выведенные характеристики в адрес юбиляра с некруглой датой можно при желании свести к упомянутым категориям «разный» и «какой-то», иначе говоря – сколько людей, столько и мнений[266]. В похожем абсурдистском стиле Хеленукты построили и собственный манифест, где члены группировки в шуточной форме в виде перечисления того, что они могут делать, представляют наиболее

10.08.2024)

[266] *Медведев С. А.* Стихотворение дня. Владимир Эрль: неподалеку от дома Д. Хармса // Некоммерческий просветительский проект Prosodia.ru. URL: https://prosodia.ru/catalog/stikhotvorenie-dnya/vladimir-erl-nepodaleku-ot-doma-d-kharmsa/ (дата обращения: 10.08.2024)

репрезентативные атрибуты их образа жизни, пародируя тем самым более ранние манифесты как литературных объединений прошлых лет, так и политических кружков и партий со своими идеологией, целями и задачами по реформированию страны. В нём также наблюдается подобная, как и в тексте о Хвостенко, деформация логики для создания комического эффекта или же своеобразной провокации читателей, привыкших к освоению текстов, написанных в соответствии с постулатами о семиотической и эстетической природах литературы: далеко не всё из заявленного в манифесте имеет отношение к эстетическому творчеству: к таковому можно причислить только несколько определений из верхней части списка: «стишки сочинять», «прозу выдумывать» и «пиэссы сочинять», в котором слово «Пьеса» было сознательно искажено под старорусскую манеру произнесения этого слова для оппонирования литературным постреволюционным нормам (напр., «От головы у нее пахло Электричеством – я переходил от нее к пиэссе, то от пиэссы к ней», фрагмент дневника Сухово-Кобылина, 1856 г.)[267]; заявленная в манифесте категория «статейки писать» не относится непосредственно к созданию литературного эстетического произведения, а относится скорее к категории литературной критики или публицистики, где авторы выступают от себя биологического, аналогичное касается и категории «нарисовать там чего-нибудь» – далеко не всегда в результате этого получается высокохудожественный эстетический объект. Все остальные заявленные характеристики не обозначают наиболее репрезентативных особенностей этой художественной группировки, а представляют собой аналогичное, как в поэме на некруглый юбилей Хвостенко или значительной части схожих текстов Аронзона, простое перечисление действий, отличающих человека от животного. Среди них: в шашки играть, по телефону разговаривать, огурцы резать, в баню ходить, думать, одеваться и пр. Поскольку хеленукты с самого начала стремились к жанрам эпатажа, скандала, пародии и абсурда «на грани

[267] *Боровиков С.* Дело Сухово-Кобылина. Два дела // Знамя. URL: https://znamlit.ru/publication.php?id=2226 (дата обращения: 10.08.2024)

фола», то незадолго до этого перечисления в текст шуточного манифеста (на характер которого указывает упоминание в заглавии слова «статейка») ими была введена следующая фраза: «Хеленукты всё умеют: что ни захочут, всё сделают», которой изначально противоречит приведённый далее крайне ограниченный список действий. Написанные в подобной манере тексты (как свои, так и других хеленуктов) Эрль характеризовал следующим образом: «Эрль писал: «Возможно, читатель увидит в Хеленуктических писаниях отзвуки чинарей и обэриутов, но при этом окажется не совсем прав: дело в том, что Хеленукты, к сожалению, с опозданием смогли ознакомиться с произведениями Хармса и Введенского…»[268][269]. В качестве наиболее вероятных ориентиров при создании текстов членов группировки «хеленукты» Эрль обозначал англо- и немецкоязычный авангард, «лирику модерна» и театр абсурда. Кроме собственно литературы, хеленукты занимались также рисованием, диспутами, литературной критикой, эпатажными перформансами, по типу представленных выше текстов, а также деятельностью, предшествовавшей мейл-арту (применение почтовых марок и других почтовых материалов в качестве изобразительных средств), мало имеющие отношение к каноническим процессом создания высокохудожественных произведений[270].

У самого же Хвостенко, помимо всего разобранного ранее в настоящей работе, отдельного упоминания в главе об особенностях поэтического синтаксиса заслуживает стихотворение «Шабашная песнь ведьмы» (опубликовано в антологии «У Голубой лагуны» в 5 томах)[271]. Текст её частично имитирует заклинание (фрагмент фольклорного заговора – малого фольклорного текста, направленного на достижение желаемых целей), но при

---

[268] *Эрль В.* Рисунки русских писателей. Вечно живое наследие: о Хеленуктах // Новое литературное обозрение. 2003. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/risunki-russkih-pisatelej.html (дата обращения: 10.08.2024)

[269] *Медведев С. А.* Указ. соч.

[270] *Эрль В.* Указ. соч.

[271] *Хвостенко А.* Антология // Литературно-художественный журнал «Футурум АРТ». URL: https://futurum-art.ru/autors/hvostenko.php (дата обращения: 10.09.2024)

этом был полностью сформирован из побудительных односоставных предложений, состоящих, в свою очередь, исключительно из подлежащего (имитация обращения к потусторонним силам, каждое из которых имеет собственное имя).

Шабашная песнь ведьмы

Гутц!
Алегремос!
Астарот, Бегемот!
Аксафет, Сабетен!
Тенемос!
Гутц!
Иаяла, на, де, кагале!
Сегане!
Веде, шуге, не, де, ле, шуге!
Сегана!
Гулле, гуале, на, да, лаффа!
Сагана!
Шиха, эфан, рове!
Чух, чух!
Крыде, эхан, сцохе!
Чух, чух, чух!
Гутц!

Кубуту!
Абту!
Ков!
Чух, чух!
Тубцы!

Ка!

Убту, убту!

В некоторых строчках имена духов, к которым в данный момент надо обратиться, перечисляются через запятую, как то: «Веде, шуге, не, де, ле, шуге!», «Гулле, гуале, на, да, паффа!», «Йаяла, на, де, кагале!», «Шиха, эфан, рове!», «чух, чух, чух» (возможно, звукоподражание перемещающемуся поезду или полёту ведьмы на метле). Ни одно слово при произнесении этого заклинания не должно было быть искажено или перенесено в другую сторону, равно как и не должно было быть введено никаких других, изначально не предполагаемых слов – в противном случае заговор мог бы не состояться. Первые строчки были позаимствованы Хвостенко из волшебной оперы-балета «Млада» (либретто Н. А. Римского-Корсакова): там исполнялась похожая «ведьмина песня», включавшая в себя использованное поэтом заклинание: «Гутц! Алегремос! Астарот! Бегемот!». В тексте Хвостенко это заклинание было дополнено ещё несколькими похожими обращениями: «Аксафет, Сабетен, Тенемос!». В соответствии с особенностями структуры заклинания в тексте песни постоянно повторяется первое из представленных предложений – «Гутц!», по аналогии со структурой фольклорных заговоров, например: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, аминь, аминь, аминь. Как святой Аркадий смог укротить, покорить льва дикого в пустыни бескрайней, так ты, Господи Боже, уйми, укроти в рабе Божием (имя) лихорадку, лихоманку трясовицу и хворь недобрую отныне, и присно, и во веки вечные. Аминь, аминь, аминь...». Единственными «официально существующими» словами русского языка в этой песне являются: существительное «Бегемот», которое может отсылать одновременно и к роману Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», а именно – к персонажу «Кот Бегемот» – оборотню, любимому шуту Воланда, и непосредственно к Библии (с учётом существовавшего у многих деятелей ленинградского андеграунда интереса к религиозной тематике), где в Ветхом

Завете в книге Иова (40: 10—20; 41: 1—26) Бегемот был изображён чудовищем, наиболее близким к Левиафану[272] (морской змей), а также слово «Сагана» (несколько раз упомянутое в искажённом виде как «Сегане», «Сегана»), которое означает «могильное сооружение из жженого или сырцового кирпича» и вполне может быть выбрано в соответствии с тематикой стихотворения.

В «Пяти стихотворениях» из «Кнеги Кинга» Эрль проводит антиэстетические эксперименты со словом, одновременно упражняясь как в радикальной деконструкции уже существующих слов, так и в создании новых, заумных, по образцу «Дыр бул щыл» А. Кручёных. Так, стихотворение «Уклюнул стекло» в целях соответствия на письме контуру условной печатной буквы «Г» полностью лишено традиционных структур из классического стихосложения, а также логики цементирования задействованных слов: «Уклюнул стекло / кулындло стекло». Оставшиеся 4 строчки стихотворения в целях сохранения задуманного рисунка в форме «Г» представляют собой фрагменты слогов из первого словосочетания «Уклюнул стекло»: «ло ук укло укл ю», в конце задействовано слово «весло», никак не связанное с представленным выше. Чуть ниже Эрль в стилистике скорее Л. Аронзона, нежели Э. Э. Каммингса (на которого скорее походило предыдущее стихотворение) выводит фрагмент собственных абсурдных размышлений на математическую или физическую тему: «Формула А. К. была не знаю потому что», с практически полной утратой семантического пласта, как то практиковал, напр., О. Охапкин в тексте «Ганымэд». Аронзоновские приёмы конструирования абсурдных слов и словосочетаний Эрль использует и в первом, и в последнем тексте из этого «цикла»: «И яблоки проплыли в море». «Смола устала где-то как его?». Завершается цикл реализацией аронзоновской игры «Я жив я чив я шив», но в более скромном виде, ограничиваясь лишь искажённым написанием слова «сын» как «хын»

[272] *Поздняева Т.* Свита Пилата – свита Воланда // Михаил Булгаков: жизнь и творчество. URL: https://m-bulgakov.ru/publikacii/voland-i-margarita/p14 (дата обращения: 10.09.2024)

(латинские буквы Х и С находятся на печатной машинке по соседству). Более радикальным выглядит текст «Нашествие таракана», которое полностью лишено семантического пласта и традиционного силлабо-тонического построения стихотворения, а представляет собой исключительно изображение таракана в движении, выстроенное из букв, из которых состоит слово «Таракан» (в верхней части несколько раз это слово присутствует полностью, имитируя тем самым своё условное положение в кроссворде).

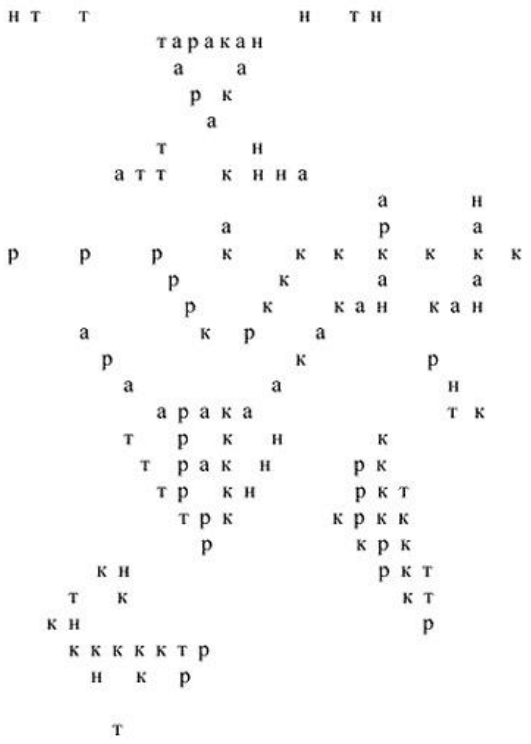


Рис. 1. Графическая иллюстрация текста В. Эрля «Нашествие таракана»

Схему положения слов в кроссворде (но уже в более близком к оригинальному его рисунку, присутствующему во многих центральных газетах) Эрль реализует в «заумном» стихотворении без названия (условно его можно назвать «Отчаянной осени ветер»):

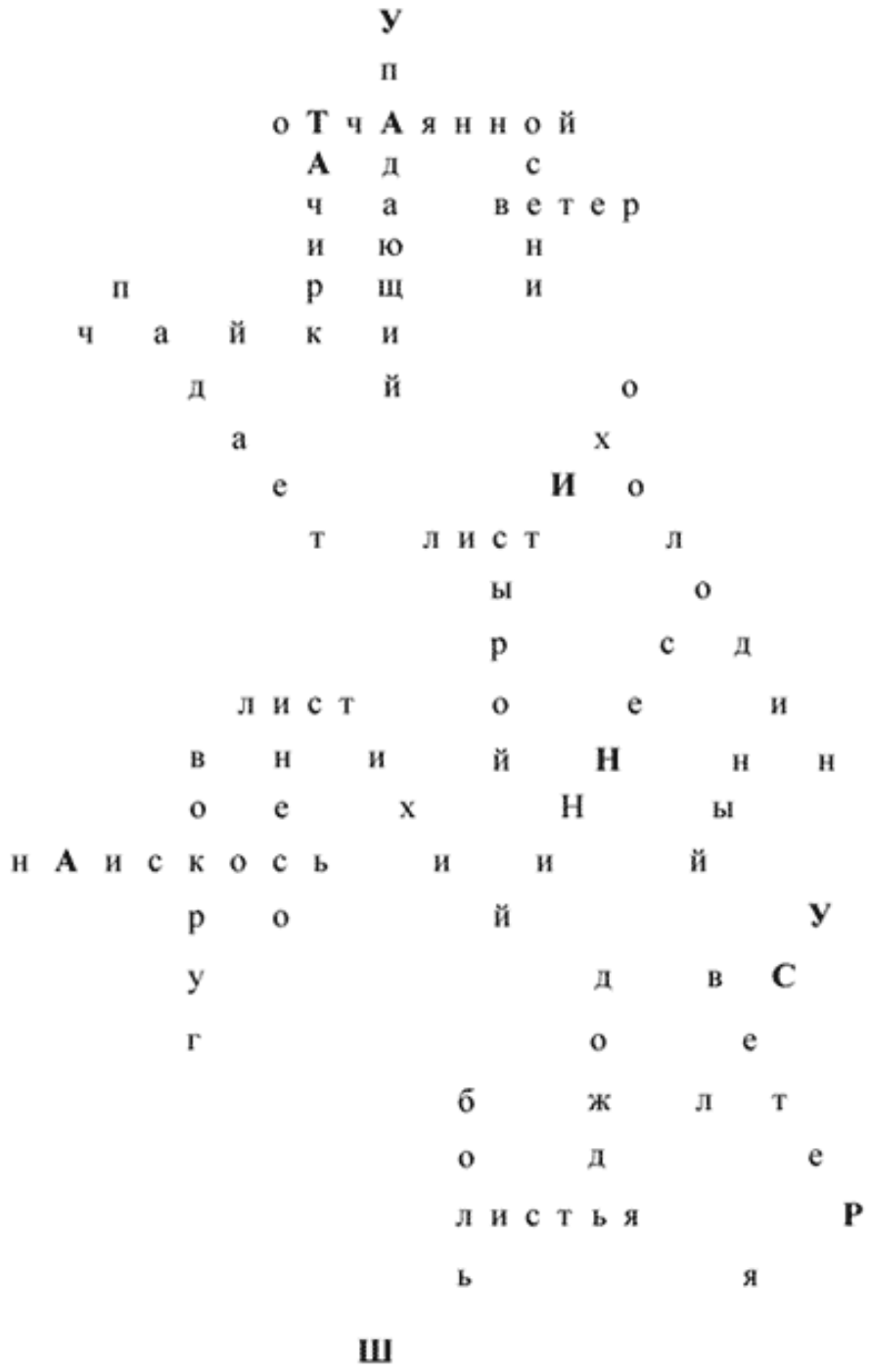


Рис. 2. Графическое стихотворение В. Эрля «Отчаянной осени ветер»

Реально существующие слова, а не разобранное одно слово, как то было в случае с «Тараканом» выше, на письме выводятся по горизонтали, по вертикали и даже по диагонали, как в ребусах или особенных разновидностях сканворда с последовательным вычеркиванием из квадратного поля

загаданных слов на одну общую тематику. Несмотря на использование на рисунке недеформированных слов русского языка и даже вполне логичных словосочетаний, смысл стихотворения, как и направление, в каком надо правильно воспринимать текст, Эрль не даёт, оставляя это, предположительно, на усмотрение реципиента, или же и вовсе делая получившийся абстрактный рисунок важнее, чем собственно само содержание стихотворения. На странице сетевого портала-хранилища текстов деятелей андеграунда «Вавилон: современная русская литература», откуда были взяты приведённые рисунки, не содержится никаких сопроводительных комментариев, в отличие от, например, двухтомника собрания сочинений Леонида Аронзона, информация о данном поэтическом цикле представлена крайне скупо и со слов самого Владимира Эрля: «Все эти стихи написаны в 1965 году. Стихотворение на странице 29 посвящается Анне Таршис, стихотворение на странице 30 посвящается Сергею Сигею»[273].

Виктор Кривулин в стихотворении под названием «2000» не признаёт знаков препинания или обозначения заглавных букв в именах собственных. В данном тексте с маленькой буквы пишутся не только начальные слова каждого нового предложения (тенденция, в целом, характерная для творчества Кривулина), но и названия географических объектов (майами). В соответствии с программной статьёй того же Кривулина за 1979-й год, язык стихотворения находится в безграмматическом состоянии для подавляющего большинства реципиентов: он состоит из, вроде бы, знакомых слов, но соединены они посредством некой малопонятной грамматики. Текст стихотворения представляет собой наслоение сцементированных словарных определений, взятых, предположительно, из средств массовой информации тех лет, особенно телевидения и кино. Выбранные фрагменты очень быстро сменяют друг друга или же перетекают из одного в другой, как это обычно происходит с набором картинок на ТВ и в кино: «бандюганы из Майами»

[273] *Эрль В.* 24 поэта и 2 комиссара // Вавилон: современная русская литература. URL: http://www.vavilon.ru/metatext/24i2/erl.html (дата обращения: 10.08.2024)

(источник метафоры – возможно, американские боевики и телесериалы, широко представленные на центральных каналах телевидения на момент календарного наступления нового века), перемещаются там же, где и «беженки, чьи дети с бомбами возятся в кювете» (отсылка к репортажам тогдашнего телевидения о жизни чеченских беженцев с детьми в палаточных городках в Ингушетии), да ещё и на «бежевых кабриолетах» (фильмы и передачи о сладкой жизни «новых русских», бизнесменов и их детей, метафора – очевидно, может служить аллюзией на другое устойчивое согласование тех лет «малиновые пиджаки»). Подобно этим бандитам на дорогих автомашинах, над всеми действующими лицами, как бы их не замечая, проносится и «стрёмная морда года с тремя нолями» (в те годы в части «жёлтых» печатных и телевизионных СМИ активно тиражировались недостоверные или конспирологические теории о возможном конце света в 2000 году, о «проблеме 2000 года», прекращении работы всех компьютеров и пр.). Этим метафорам Кривулин, в свою очередь, противопоставляет, совсем другой мир, мало чего имевший общего с представленным строчками выше: совсем другие машины (не иномарки, а продукты советского и российского автопрома), «слабослышащие мужчины», «костоломный шорох». Жизнь, поворотившаяся на несколько лет вспять. В московском концептуализме (с творчеством представителей коего Кривулин был очень хорошо знаком, см. материалы главы 3) подобную тактику и примерно с похожим посылом в своё время также использовал Тимур Кибиров в стихотворении «Была такая песенка», которое, в частности, содержит в себе пассаж следующего содержания: «Не ходите, дети, в школу! Пейте, дети, кока-колу! Заводите радиолу! И танцуйте рок-н-ролл! О, как мы мечтали об этом! <...> И, судя по всему воспоследовавшему, только об этом»[274], и частично в «Куда нам плыть?», где автор схожим образом интегрировал в текст своего

[274] *Кибиров Т.* Новые стихи // Журнальный зал. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/1999/4/novye-stihi-9.html (дата обращения 23.02.2023).

стихотворения фрагменты из разных теле- и радиопередач своей эпохи (конец 1990-х, начало 2000-х годов) и сопровождал их шуточными или саркастическими комментариями, вписанными в уста лирического субъекта-правдоруба[275].

Визуальные опыты Аронзона Кривулин по-своему реализует в «Стихах в форме госгерба». Слова в этом стихотворении расположены в соответствии с контуром официального российского государственного герба (двуглавого орла), при этом форма построения на письме для него значительно важнее, чем собственно содержание получившегося текста (в противном случае геометрическая симметрия может быть нарушена):

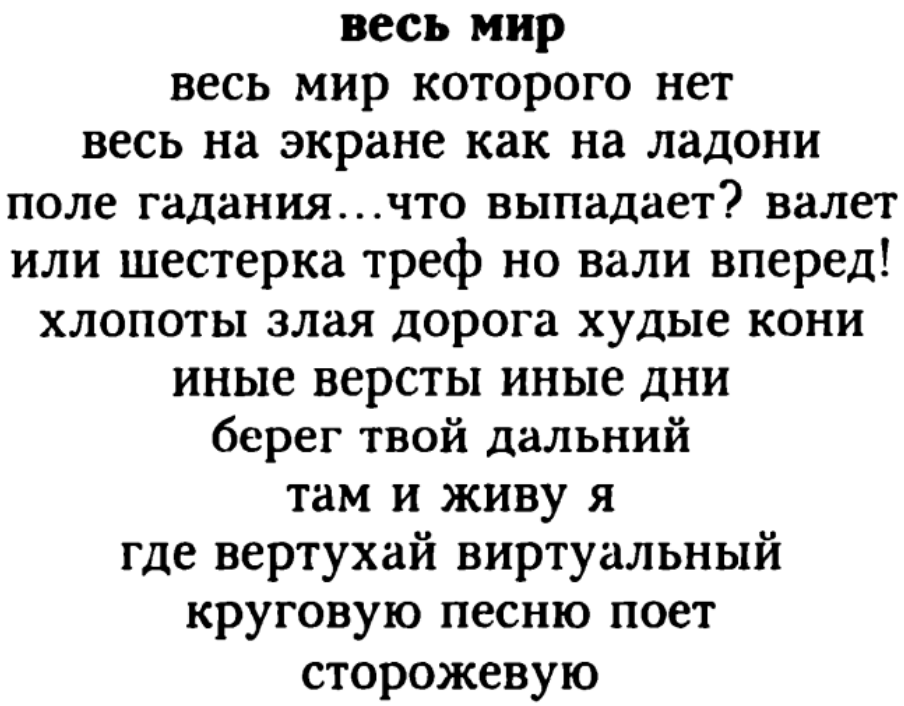


Рис. 3. Стихотворение В. Кривулина «Стихи в форме госгерба»[276]

[275] *Кибиров Т.* Пироскаф // Журнальный зад. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2002/6/piroskaf.html (дата обращения 23.02.2023).

[276] *Кривулин В.* Стихи в форме госгерба // Стихи после стихов. СПб.: Издательство «Петербургский писатель» и Русско-балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2001. С. 13. URL: https://imwerden.de/pdf/krivulin_stikhi_posle_stikhov_2001__ocr.pdf (дата обращения: 17.08.2024).

В отличие от Аронзона, чьи визуальные стихотворные произведения нередко могли сводиться к постепенному удалению из слов в целях имитации контура заявленного (или заявляемого) предмета первых или последних букв, Кривулин использует слова в написании, соответствующем литературной норме, но (опять же) лишённые всех знаков препинания и пунктуации. Как и во многих текстах позднего Кривулина (поздних лет жизни), все строчки в этом стихотворении выровнены по центру. Официального общепринятого обоснования данного приёма в настоящее время до сих пор нет, но А. Марков в работе «Интермедиальные контексты мотива герба в лирике Виктора Кривулина» связывает такое построение с возможным влиянием поэзии Э. Э. Каммингса[277], американского поэта и художника, позволявшего себе достаточно радикальные для своего времени эксперименты на письме с формой, пунктуацией, синтаксисом и правописанием (в том числе и в плане инверсий слов в предложениях, отступления от жёсткой структуры английских утвердительных или вопросительных предложений, по аналогии с представленными в настоящей работе. Одним из конкретных и показательных образцов творчества Каммингса является его стихотворение «a leaf falls loneliness», в котором каждое слово из этого английского сочетания слов делилось на две равные части в целях поддержания получающегося на письме графического рисунка (среди выбранных нами авторов в ленинградской практике эту идею по-своему часто использовал Л. Аронзон):

l(a

le

af

fa

[277] *Марков А. В.* Интермедиальные контексты мотива герба в лирике Виктора Кривулина // Неофилология. 2019. Т. 5, № 18. С. 198-199. URL: https://gerboved.ru/pdf/Markov-2019-Krivulin.pdf (дата обращения: 10.08.2024)

ll
s)
one
l
iness

Стихотворение Кривулина в форме государственного герба не содержит в себе оригинальных слов, которые могли бы позволить в схожем по почерку тексте Аронзон или Эрль, взамен используются многочисленные отсылки к текстам А. Пушкина, нередко зашифрованные в виде ребусов или оригинального пересказа «своими словами»: «поле гадания… что выпадает? валет или шестерка треф» (возможно, совмещение истории про три карты «тройка, семёрка и туз» из «Пиковой дамы» и цитаты «Налево ляжет ли валет», присутствующей в черновиках «Евгения Онегина», в масштаб одной стихотворной строчки), «Иные вёрсты, иные дни, берег твой дальний» («Другая жизнь и берег дальний», «Не пой, красавица, ты мне»), «Злая дорога, худые кони» («Садись на тройку злых коней», «К Галичу»), «Виртуальный вертухай круговую песню поёт сторожевую…» – «И днём, и ночью кот учёный всё ходит по цепи кругом…», «Руслан и Людмила»). По мнению А. Маркова, их использование в тексте стихотворения по форме герба неслучайно. Фрагменты художественного мира разных текстов Пушкина вписываются Кривулиным в контекст ещё одного явления научно-технического прогресса, которое стало активно развиваться именно на стыке XX и XXI вв.: фактической деприватизации частной жизни (с этим же следует связывать и введение в текст тюремного вертухая взамен пушкинского кота учёного: «Возможности Интернета наблюдать за всем происходящим в мире не снижают риски, но более того, открывают, что весь мир состоит из рисков, и единственное, что неизменно – это нахождение под наблюдением. <…> Двуглавый орёл воспринимается как герб, вписанный в круг как символ вечности, но этот круг сразу приобретает все бытовые

значения, вроде возвращения всего на круги своя…»[278]. Также этот текст можно воспринимать как своеобразное продолжение размышлений Кривулина (но уже в стихотворной форме) на тему форм хаотичного и нередко, бездумного творчества Пушкина в школьно-образовательных, пропагандистских и рекламных целях, которые он начал несколько раньше – в 1998-1999 гг., в период широко отмечавшегося в России 200-летия со дня рождения поэта[279]. В материале «Заметки с парохода современности» Кривулин задавался вопросом: в каком виде присутствует А. Пушкин в контексте набиравшего в те годы обороты «современного искусства», так как задействованная в рекламном массиве фигура поэта мало чего имела общего с его «школьным классиком», навязываемым общеобразовательной программой средней школы. «А существует ли вообще современное искусство применительно к Пушкину, и если да, то на каком языке оно обращается к зрителям, слушателям и т.д.? То ли на английском, то ли на французском, то ли вообще на эстетическом эсперанто эпохи постмодерна….», – рассуждал он[280].

Некоторые стихотворения Кривулина представляют собой словесные монтажи, напоминающие сухие «стихотворения на карточках» Льва Рубинштейна[281], в которых визуальной стороне оформления текста автор внимания, в отличие, напр., от «Стихов в форме госгерба», не уделяет. Обстоятельства жизни описываются или словами, или словосочетаниями, между которыми отсутствуют не только знаки препинания, но и какая-либо логическая связь, с сохранением при этом всех присущих для русскоязычных речевых практик типов подчинительной связи:

---

[278] *Марков А. В.* Указ. соч.

[279] *Кривулин В.* Заметки с парохода современности // Русский журнал. URL: https://web.archive.org/web/20110524231410/http://old.russ.ru/journal/ist_sovr/98-08-11/krivul.htm (дата обращения: 10.08.2024)

[280] Там же.

[281] *Иванов Б. И.* Виктор Кривулин – поэт российского ренессанса (1944-2001) // Новое литературное обозрение. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2004/4/viktor-krivulin-8211-poet-rossijskogo-renessansa-1944-8212-2001.html (дата обращения: 17.08.2024)

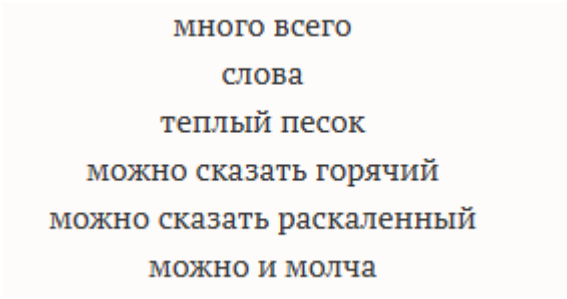


Рис. 4. Фрагмент стихотворения Виктора Кривулина «Много всего»

Кроме того, в «монтажных» стихотворениях Кривулина, в отличие от аналогичных у Аронзона, полностью отсутствуют какие-либо оригинальные поэтические метафоры, экстравагантные или радикальные сравнения, введение в текст оригинальных или иноязычных конструкций. Основным средством создания подобных текстов, по мнению философа-мистика Владимира Шалыта, которое он высказал в авторском предисловии к сборнику стихотворений Кривулина «Обращение» (1990), является «пунктуационный аскетизм»[282], то есть индиффирентное отношение поэта к традиционным знакам препинания и другим маркерам разделения предложений на письме, за очень редкими исключениями.

Вместе с этим, Шалыт отмечает, что монтажные стихи Кривулина являются сложными для читательской рецепции, поскольку отсутствие броских и эпатажных метафор и поэтических образов в них компенсируется за счёт многочисленных историко-культурных аллюзий, скрытых или же вполне опознаваемых цитат из других российских и зарубежных литературных произведений. Следует также не забывать то обстоятельство, что примерно с середины 1980-х годов, началом перестройки, Кривулин резко переключается на написание постмодернистских стихотворений. По

[282] Вступительное слово В. Шалыта («*Стихи Виктора Кривулина, объединенные под неброским и несколько отвлеченным титулом «Обращение», вряд ли поразят воображение искушенного любителя поэзии яркими метафорами, неожиданными сюжетными ходами, экстравагантными сравнениями, ритмическими или словесными изысками. И все же в этих стихах есть нечто непривычное, странное*…») // Кривулин В. Обращение: стихотворения. Ленинград. 1990. С. 3-4. URL: https://imwerden.de/pdf/krivulin_obrashchenie_1990__ocr.pdf (дата обращения: 17.08.2024)

словам автора учебного пособия «Русская постмодернистская литература» И. С. Скоропановой, этот период творчества Кривулина характеризуется пристальным обращением к культуре, силами поэтического языка поэт всячески пытался оживить различные объекты как российского, так и мирового культурного наследия, будь то репродукции картин, памятник архитектуры, цитаты из литературных произведений или авторской песни, эпизоды мифов, легенд, сказаний, или же развить идеи, которые впервые были высказаны в тех или иных произведениях: «Настойчивость, с какой он обращался к культурному наследию, погружаясь в него с головой, – свидетельство не только тяготения к прекрасному, но и потребности "уйти" в культуру, чтобы спастись от "собраний старческих и радостей свиных". Сфера литературы, искусства, религии была для поэта духовным оазисом, пребывание в котором позволило не задохнуться в повседневности. Неудивительно, что культура становится в творчестве Кривулина мерилом жизни. В 80-е годы поэт все чаще прибегает к деконструируемым цитациям как средству культурфилософской характеристики своей эпохи, в некоторых случаях использует и элементы поэтики соц-арта…»[283]. Источниками цитирования для него становятся Библия, живопись, художественные произведения и иногда произведения массовой культуры и выпуски телевизионных новостей. Среди изобилия соответствующих текстов в этот период творчества Кривулина следует остановиться подробнее на нескольких из таковых. Например, стихотворение из цикла «Два натюрморта» «Одилон редон». Структурно оно представляет собой словесный пересказ с помощью средств русского литературного языка репродукции картины неназванного художника, предположительно (на этом настаивает И. С. Скоропанова)[284], кого-то из импрессионистов. В основе этого словесного пересказа лежат согласования существительных и прилагательных, причём в качестве

[283] *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература. М.: Издательство «Наука», 2001. С. 323-325.
[284] *Скоропанова И. С.* Указ. соч.

последних выступают провокационные и неожиданные метафоры, до которых вряд ли мог додуматься сам автор упоминаемого полотна: пьяный запах, персидский одеколон, свет ненаселённый, зелёная глубина, снова, как это часто делали Аронзон и Ширали, ставя за цель проведение эпатажно-интеллектуальных провокаций читателя. Некоторые их сочетаний слов могут быть анахроничными относительно периода активности импрессионистов (XIX-XX вв.) и привлечены к словесному пересказу, будучи извлечёнными из современной наблюдателю эпохи, к которой уже принадлежит он сам, как то: электронная охрана, гляжу, как водка на стаканы. За счёт задействованных Кривулиным метафор это полотно неназванного импрессиониста оживает, начинает казаться чем-то реальным или же только что осмысленным лирическим субъектом, от него начинает исходить некое подобие чувственного аромата. За счёт актуализированных образов реципиенту удаётся получить примерное представление о той или иной репродукции картины без посещения музея или же при наличии дефицита личного зрительного опыта. Как и во многих других монтажных стихотворениях Кривулина, здесь сохраняется его фирменный пунктуационный аскетизм, игнорируется расстановка знаков препинания и выделение начала каждого нового стихотворения заглавными буквами, и, если бы они не были бы записаны в виде четверостиший (и попутно не пытались бы имитировать традиционные силлабо-тонические тексты более ранних лет), их авторство можно было бы легко приписать всё тому же «карточному» Рубинштейну:

букеты одилон редона
под электронною охраной
распространяя запах пьяный
персидского одеколона

Обозначенные тенденции продолжают получать развитие в тексте другого стихотворения Кривулина «Объект эксперимента» (1989). Здесь автор снова пытается с помощью многочисленных неожиданных согласований и управлений передать атмосферу жизни «рядовых граждан» современной ему эпохи, так, чтобы она «ожила» перед глазами реципиента. Автор пытается соотнести свои современность и текущее местоположение уже с более конкретными (где точную картину определить так и не удалось), в отличии от примера выше, произведениями искусства – картиной Сезанна «Любители абсента» (оно приводится с соблюдением всех правил русского языка, по образцу аналогичных вставок в текстах Аронзона) и текстом романа Эмиля Золя «Чрево Парижа» (его название также упомянуто в тексте с уточнением – «чрево русского Парижа»). Одуревшему лирическому герою-токсикоману, одному из тысячи (если не сотни тысяч) не сумевших найти себя людей-рабов (или заложников) так называемой «системы», которых Кривулин сострадательно именует «морскими свинками обезьянками, объектами эксперимента», по аналогии с подопытными кроликами в закрытых биологических лабораториях, опустившемуся, проигравшему «системе» и находящему утешение или в беспробудном алкоголизме, или в токсикомании, или в любой другой форме вынужденного эскапизма, для обретения полной гармонии (согласно тексту, ему уже нужен не просто кайф, а что-нибудь потяжелее или «пожёстче») и наиболее адекватного существования хочется попасть в такой же райский уголок, коим являлся рай для чревоугодников (одного из смертных грехов) в интертексте Золя. С поправкой на богатый «наркотический» опыт токсикомана, чрево русского Парижа – это не средоточие ароматов колбас, дорогих сыров, фруктов, цветов (за исключением разве что рыбного ряда, который Золя в плане запаха описывает как не очень приятный). Отличительными атрибутами такого откровенно искусственно созданного рая, по типу Бодлера, являются такие перечисленные сочетания слов, как запахи бензина, клея «Момент», табачный дым, другие химикаты различной степени опасности для организма

человека. В контексте этого стихотворения традиционный кривулинский пунктуационный аскетизм также может быть рассмотрен как имитация словесного бреда наркомана с расширенным с помощью соответствующих веществ сознанием, позволяющим рождать исключительно вышеописанные связки слов.

во чреве русского парижа

увы, уже не кайфа ищешь

а так, чего-нибудь пожиже

хотя бы запаха бензина

хотя бы капли клей-момента

чтобы волшебная картина

(Сезанн. «Любители абсента»)

сквозь химикаты реставраций

пройдя – предстала бы стеною

где пустота где мглы роятся

на месте красочного слоя.

В поздние годы жизни Кривулина, по свидетельству всё той же И. С. Скоропадовой, «слой культуры-памяти» начинает постепенно утрачиваться,

вместе с чрезмерной и только что продемонстрированной на примере двух наиболее показательных стихотворений радикальной метафоричностью, сохраняя при этом былое «индифферентное» отношение к знакам препинания. Обращения к произведениям искусства сменяются на отсылки к фрагментам из выпусков телевизионных новостей, в том числе и о событиях чеченской войны, как в тексте «В день Ксении-весноуказательницы» (2000). Теперь вместо фрагментов репродукций картин перед глазами реципиента с помощью использования схожего метафорического инструментария оживают современные Кривулину события: обмен военнопленными («пленного солдата вывезли менять на пойманную птицу, на диковинную птицу-адвоката»), внутренние, приправленные не цитируемой бранной лексикой радиопереговоры по рациям («и хрипит их рация пищит их»). При этом в тексте по-своему реализуется уже заявлявшаяся ранее в «Объекте эксперимента» идея эскапизма, побега от ужасающей действительности, с помощью введения в текст эпиграфа из стихотворения Александра Блока: «О, весна без конца и без краю – Без конца и без краю мечта!», и её своеобразного развития уже непосредственно в тексте стихотворения, где весна ему только «мстится»:

вечная мечта – растаять раствориться,
отлететь резвяся и играя
в даль безвременья в надмирные станицы
в бой часов без циферблата

Как считает исследователь Григорий Беневич, под словом «защитник», а также под историей с обменом военнопленными в ходе второй чеченской кампании подразумевалась история тогдашнего корреспондента радиостанции «Свобода» Андрея Бабицкого (1964 – 2022); кроме того, с его же личностью стоит связывать часто появляющиеся в тексте стихотворения

буквы «б» и «ц»[285] (наиболее показательной здесь будет выглядеть строчка «в ***б***ой ч***а***сов ***б***ез ***ц***иферблата», где автор мог «зашифровать» сразу несколько строчек из его фамилии; в свою очередь, фигурирующий в эпиграфе А. А. Блок был схожим образом зашифрован в написанном через дефис слове «блок-пост»), а также введение Кривулиным в текст нескольких показательных словесных конструкций (как то: «птица-адвокат», «защитник», «диковинный», все они могут отсылать к восприятию некоторыми гражданами страны тогдашней деятельности Бабицкого как апологета чеченской стороны, защищавшего исключительно их интересы в ходе боевых действий против России; к 2014 году этот журналист изменил свои политические взгляды с либеральных на патриотические[286]). Кроме того, на стадии заглавия и непосредственно в тексте стихотворения Кривулин продолжает по-своему реализовывать отсылки к религиозной тематике: так, в названии кроется отсылка ко дню памяти Ксении Петербургской, который приходится на 24 января (или 6 февраля). Эта дата, в свою очередь, ещё и помогает исследователям определить точный день написания стихотворения (в некоторых сетевых подборках оно ошибочно датировано 1999 годом), а в одной из первых строчек упомянута «первая седмица февраля», где седмица – это церковнославянизм, обозначающий промежуток в 7 дней от воскресенья до субботы, иными словами – «первая неделя февраля». При этом, по утверждению всё того же Г. Беневича, здесь может закрасться ошибка: по церковному отсчёту времени тогда была, «…строго говоря, еще не первая неделя февраля, а последняя седмица января. Думаю, это не ошибка поэта, и февраль здесь появился не случайно…», – утверждал он в 2017 году[287].

---

[285] *Беневич Г.* Об одной «журналистской» пост-элегии Виктора Кривулина // Проект TextOnly. URL: https://www.textonly.ru/case/?article=39029&issue=46 (дата обращения: 05.09.2024)

[286] *Беневич Г.* Указ. соч.

[287] Там же.

время тмится на часах без циферблата
вот уже и первая седмица
февраля и пленного солдата
вывели менять на пойманную птицу
на диковинную птицу-адвоката

Елена Шварц в стихотворении «Подражание Буало» (1971) берет за основу «Поэтическое искусство» – поэму французского поэта и теоретика эпохи классицизма Никола Буало-Депрео, в которой он сформулировал ряд догм и законов поэзии. В подобной же манифестарной манере она обозначает свой взгляд на назначение поэта и процессы стихосложения. Для реализации заявленных целей главным приемом поэтессы становится метафора. Каждому термину из стиховедения или же вовлеченному в процесс написания стихотворных строчек субъекту предоставляется своя характеристика. Стихотворные строчки по скорости создания сравниваются со стуком трамвайных колес (метонимически обозначаемые как трамвай в целом), которые «звеня и дребезжа, летят», рифмы – с грубыми поленьями, родной для поэта язык – со старым верным псом, который хорошо знает своего хозяина. Образ поэтической музы Эвтерпы, которая выделялась среди прочих особенным, чувственным восприятием поэзии, здесь сравнивается со страшным волком, и сообщить об этой особенности ее поведения Шварц считает своим долгом для всех приобщающихся к поэтическому ремеслу («Но, юный друг, своим считаю долгом предупредить, что Муза схожа с волком»), как и о том, что всем в таком случае придется еще и «испробовать одиночества суп вчерашний». Взяв за образец выдающийся труд Буало, Шварц серьезно видоизменяет классицистической концепции и представляет совершенно другой тип творца, который инспирируется не Аполлоном, а Дионисом, о чем заявляет в строчке «В его разодранном размере, где Дионис живет, как будто прыгал и кусался несытый кот». Эта метафора разодранного стихотворного размера с его многочисленными скитаниями и прыжками

голодного кота противопоставляется александрийскому стиху с его обязательными размещениями ударений на 6-м и 12-м слоге и смежным попеременным расположением мужских и женских рифм. Поэт в трактовке Шварц – это себялюбивое и не в меру жадное создание, сам себе и садовник, и садик, фигура, подобная богу-творцу в своем всесилии. Помимо этого, это одиночка, уникальная личность, которая платит за собственную деятельность одиночеством и невостребованностью среди широких народных масс, асоциальный чужак, наделенный даром пророка. Поэт сравнивается с глазом, связанным с божеством, и этот глаз после того, как его выдирают, вмещает в себе всю боль и славу мира. Иными словами, образ романтического поэта в данном стихотворении очищается от возвышенных штампов, которые замещаются на более хлесткие, провокационные и неожиданные образы, многие из которых носят весьма мрачный и натуралистический характер. В метафоре трамвая со звоном и стуком колес упомянут излюбленный поэтессой тип стихотворений – быстрый, летучий и «косо» отражающий реальность, а не замкнутая лирика, которая лишена каких бы то ни было параметров времени суток или действия.

В цикле «Хомо Мусагет» (1996), представляющем собой подборку «маленьких поэм», Шварц снова обращается к теме муз, только теперь уже их образ формируется в другой, более позитивной окраске. Теперь уже их воздушные движения сопоставляются с бусами, а также с чем-то пестрым, разноцветным и мельтешащим перед глазами. В описании этих созданий появляются и метаграммы, авторские словесные головоломки Шварц, основанные на изменении одной или нескольких букв в слове – Орфей – морфий – Морфей. Тем самым, легендарный певец, когда-то игравший на струнах своей души, превращается сначала в название лекарственного средства усыпительного характера, и в конце после так называемого действия этого снадобья возникает бог пророческих или любых других сновидений. Ярко-разноцветным музам, чей хоровод в определенных обстоятельствах воспринимается как пьяный и местами даже хаотичный,

противопоставляется образ лирической героини, которая сопротивляется вступать в хоровод в качестве десятой его участницы в связи со своим не самым отменным состоянием здоровья – «Не тяните меня, музы, в хоровод. Я устала, я сотлела. Не во что ногою топнуть… Я уже вам не десятый, и уже не мой черед…». В шестой маленькой поэме цикла Шварц прибегает к использованию еще одного возможного атрибута поэтического языка – «опрощение» языка. В одном из диалогов, в частности, можно увидеть имитацию деревенского или сельского идиолекта – «Да что же с ей такое? Иль умер кто у ней?», речь, не соответствующую литературной норме.

Стихотворение «Свалка» выполнено Шварц в жанре травестии или бурлеска. В нем об одном из не самых приятных явлений как тогдашней, так и теперешней городской жизни, вызывающем стойкие ассоциации с подворотней или же Петербургом не из «Медного всадника» Пушкина, а скорее из сборника «Физиология Петербурга» Н. А. Некрасова или «Невского проспекта» Гоголя, говорится как о туристической достопримечательности или же райском уголке, который в те годы далеко не каждый имел возможность посетить.

Нет сил воспеть тебя, прекрасная помойка!
Как на закате, разметавшись, ты лежишь
со всклоченною головой…
О, ты – Венеция (и, лучше, чем Венецья),
И гондольером кот поет.
Турецкого клочок дивана
В лиловой тесноте лежит
И о Стамбуле, о кальяне
Бурьяну тихо говорит.

В этом ироническом тексте заново актуализируются приёмы, которые уже упоминались в других стихотворениях автора, например, оппозиция

дионисийского стиха стиху александрийскому, причем почти в неизменном виде: «Ты – Дионис, разодранный на части, иль мира зеркальце ручное. Я говорю тебе – О Свалка, Зашевелись и встань». С другой стороны, в таком ироническом стихотворении могла быть разыграна и тема евангельских исцелений, учитывая серьезный религиозный крен в поэзии Шварц. В таком случае «свалка» может быть являться и пародийным образом главной героини, самоиронизирующей ее копией.

В стихотворении «Похороны рифмы» Елена Шварц снова обращается к размышлениям о поэтической традиции, в данном случае – к теме её умирания. Стилизовано оно под стихотворный некролог на смерть поэтического термина, скончавшегося после продолжительной тяжёлой болезни, имитирующий при этом один из актов античной трагедии. С пафосом героев соответствующих художественных текстов лирическая героиня выступает с пронзительным монологом «по факту случившегося», из которого, как это и полагается «достойно» написанному некрологу, следует, что когда-то «покойница» была «услужлива, пророчлива и мила», служила верой и правдой. Но со временем, после того, как силлабо-тоника массово начала вытесняться свободным стихом, число её сторонников стало резко сокращаться, рифма почти была предана забвению, у неё осталось всего лишь немногочисленное число верных соратников, да и то затерявшихся «во измайловских дворах», и такое же ничтожное, как и число пришедших на «церемонию прощания и похорон». Во время этой церемонии, по заложенной в других текстах Елены Шварц традиции, происходит погружение в загробный мир. По аналогии с «орфическим» текстом и с использованием схожих приёмов «моста» от одного художественного образа к другому, монологическое выступление-рассуждение лирической героини «про жизнь» (в нашем случае – о том, какой же прекрасной была усопшая рифма, и в каком забытье она захирела и впоследствии скончалась) сменяется детализированным сюжетным описанием некоторых случаев из загробной жизни «изрядно позабытого» изящного сочетания окончаний слов (при этом

в «орфической» поэме было наоборот – эпизоды из загробной жизни Орфея «в аду» были раньше, чем выступление лирической героини). Снова были задействованы неожиданные метафоры и более предсказуемые интертекстуальные отсылки. В загробном мире рифма сначала «воспряла» ото сна, подобно пушкинской фразе из «К Чаадаеву» «Россия вспрянет ото сна, и на обломках самовластья напишут наши имена», затем у неё открылись все четыре глаза (возможно, намёк на иконы, на которых Иисус Христос был изображён с четырьмя глазами для обозначения неделимости Бога в трёх ипостасях – бога-отца, сына и святого духа, догмата Троицы), из которых более или менее живучим оказался только один, которым, в свою очередь, оказывается… ритм. «Отец мой Ритм, он не оставит Вас. И отвернулась вся в слезах» (возможно, отсылка к реплике «Вы не оставите меня» из опять письма Татьяны к пушкинскому Онегину). Далее рассказ о всех задействованных локусах следует по той же схеме, как рассказ об аде в «орфической» поэме: болото характеризуется как место, в котором не страшно утонуть, в деревянном театре призраки танцуют па-де-катр, все маски обшарпаны, а зал полностью пустой. Несмотря на то, что Шварц назвала это стихотворения «Похороны рифмы», само оно без неё не обходится – в тексте присутствует женская (ударение в каждой строчке падает на второй с конца слог каждого последнего слова) рифма, в противовес упомянутому в тексте «отеческому» ритму.

Говоря о творчестве Елены Шварц, нельзя не упускать из виду то обстоятельство, что она определяла поэзию как «способ достижения нематериального (духовного) полуматериальными средствами». Подобно другим поэтам своего поколения, таким, как Иосиф Бродский и Кривулин, она предпочитала городскую периферию великим имперским фасадам. Но ее страсть к маргинальным пространствам не была ограничена только географическими параметрами. Часто она находила трансцендентность в грязи под ногами и в сценах насилия, бытописания свалок и пьяного дебоша. Кроме того, в ее творчестве весомое место занимают отсылки к библейским

мотивам, глубоко религиозная тематика, которая требует от читателя высокого уровня подготовки, в противном случае читатель может полностью или частично не понять художественное произведение. По факту Шварц – ярая противница свободного стиха, который она всячески очерняет. «Скотобойня – плохая проза», говорила как-то она в одном из зарубежных интервью, фрагмент из которого был приведён в работе Ж. фон Цитцевитц[288]; то же самое отмечал о ней и переводчик Паоло Гальваньи: «Лена Шварц, говоря про современных русских поэтов, жалобно выражалась про верлибры»[289]. Она богато организовывала свою поэзию, подобно оркестру, обращая особое внимание на строфы, строки, рифмы и ритм. Таким образом мы можем успешно прочесть ее поэзию с помощью обычного герменевтического инструментария, отточенного при прочтении российской поэзии XIX–XX вв.

Как заметил Ю. Б. Орлицкий, в стиховедческой науке долгое время существовала определённая недоговорённость по поводу одного всеми признаваемого, но вызывавшего определённые сложности с точки зрения терминологии – рифменного (раёшного) стиха, распространённого в двух вариантах – фольклорном и литературном[290]: фольклористы и автор «Поэтического словаря» Александр Квятковский именовали таким образом народную версию стиха[291] (а то и вовсе небольшой эпизод в истории русского стиховедения на пути к становлению силлабики)[292] а стиховеды, авторы классических работ по данной дисциплине В. Холшевников, М. Гаспаров и О. Федотов предпочитают обозначению «раёшный стих» термин

---

[288] *Josephine von Zitzewitz.* Указ. соч. С. 238.
[289] *Сандлер С.* Современная русская поэзия глазами зарубежных специалистов // Журнал «Воздух». 2010. № 2. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/opros/view_print/ (дата обращения: 03.09.2024)
[290] *Орлицкий Ю.* «Раёк – это райский стих…» (раёшный стих в новейшей русской поэзии) // Арион. 2016. № 3. URL: https://magazines.gorky.media/arion/2016/3/rayok-eto-rajskij-stih.html (дата обращения: 10.08.2024)
[291] *Квятковский А.* Раёшный стих (раёк) // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». URL: https://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/kps/kps-2351.htm (дата обращения: 10.08.2024)
[292] *Орлицкий Ю.* Указ. соч.

«досиллабический стих», или же «досиллабические вирши», делая основной акцент на его положение в истории развития русского стиха. Все исследователи, вне зависимости от занятых позиций, сходятся в представлении структуры раёшного стиха. Главным и единственным стихообразующим признаком в нём является рифма, которая связывает концовки смежных строк относительно точным созвучием. По длине и количеству задействованных в них слогов, а также ударений, строки могут варьироваться, более того, такой разительный контраст их размеров считается в них главным средством выразительности, которое не могут позволить себе никакие другие системы стихосложения. Тематика раёшных стихов, в понимании А. Квятковского, может быть самой разнообразной: от сатирического освещения действительности до «весёлого балагурства», в подобной форме составлялось подавляющее большинство народных театральных пьес и уличных представлений, ввиду особой подвижности структуры, наиболее отвечающей характеру импровизированных выступлений[293]. Среди представителей ленинградского андеграунда попытку стилизовать стихотворение под раёшный текст предпринял Владимир Уфлянд в «Рифмованной околесице»:

а не на дону
а в избе на дому
бились баба с мужиком
помелом и кушаком
бились милый с дорогою
утюгом и кочергою
прибегали чрез дорогу
к ним соседи на подмогу
мухи бабочки слетались
мыши крысы в пол скреблись

[293] *Квятковский А.* Указ. соч.

разнимать бойцов пытались
только сами подрались
ПРИСКАЗКА
ловко ловко только и делов то
РАЕК
прискакал на поле брани
рыжий клоп на таракане
он всех разом побивал
бочку с квасом проливал
только сам он в этой сече
отдал жизнь свалившись с печи
растянулся на земле
захлебнулся в киселе[294]

В соответствии с определением Квятковского, её текст представляет собой сатирическое, нарочито осовремененное освещение российской дореволюционной или деревенской жизни в примитивном советском изводе. Главными героями аллегорического конфликта выступают, как и во многих русских народных бытовых сказках (как то «Мужик и злая баба», «Наговорная водица», «Как старик домовничал», «Горшок» и др.), одинокие мужчина и женщина, задействованные для демонстрации образа тяжёлого сельского быта, причём важно отметить, что дед и баба здесь, как и в предшествующих тексту Уфлянда русских сказках – это не среднестатистические современные пенсионеры старше 60 лет, смотрящие телевизор, прогуливающиеся с собакой во дворе или кормящие сладостями внуков. В те годы в деревне пожилыми людьми именовались все люди старше сорока лет, как мужчины, так и женщины. Пятидесятилетняя с точки зрения биологического возраста женщина могла быть изображена и вовсе как

[294] *Уфлянд В.* Рифмованная околесица // Сайт памяти Владимира Уфлянда. URL: https://ufland.narod.ru/s02okolesica.htm (дата обращения: 17.08.2024)

старая, немощная, нередко – сварливая и склочная «баба». Старость у тогдашних русских людей начиналась значительно раньше из-за недостаточно высокого уровня развития медицины и отсутствия эффективных препаратов для поддержания хорошего уровня здоровья[295]. В тексте «Райка» для поля битвы мужика и бабы Уфлянд выбирает хронотоп неухоженной избы на дому с неясным географическим положением (как это и положено в сказочных текстах – «в некотором царстве, в некотором государстве жил-был Иванушка-дурачок…»), которое обыгрывается в соответствии с раёшной стилистикой, сопоставлением существительных с почти что смежными окончаниями: «не на Дону, а в избе на дому». В качестве использованных орудий сражения упоминаются предметы быта разной степени тяжести – кушак (пояс), помело, кочерга, утюг, практически по нарастающей. Разнимать подравшихся, также по аналогии с русскими сказками в роли своеобразных «третейских судей» пытаются не только соседи, как это обычно бывает, но и не самые заметные, мелкие насекомые: мухи и бабочки. Об их появлении Уфлянд говорит следующее: «мухи бабочки слетались / разнимать бойцов пытались». В этих строчках Уфлянд прибегает, с одной стороны, к своеобразному обыгрыванию фразеологизма «как мухи на мед» или «как мухи на говно» (большое количество людей в одночасье в тексте «райка» стало стремиться разнимать малозначительный бытовой конфликт), а с другой – к стилистике времён Скаррона и Буало, когда о незначительном событии нарочито рассказывается как о военном конфликте, от исхода которого во многом, если не во всём зависит дальнейшая судьба региона. Участники бытового конфликта именуются «бойцами» (как будто действие сюжета райка происходит на переднем крае), а в роли былинного героя, победителя зла, своеобразного богатыря – выступает… гротескный образ «рыжего клопа», который прискакал на место

[295] *Асонова Е.* Почему в русских сказках есть бабки и дедки, но нет родителей? // Московский городской педагогический университет. URL: https://www.mgpu.ru/simvol-bednosti-i-bed-pochemu-v-russkih-skazkah-est-babki-i-dedki-no-net-roditelej/ (дата обращения: 10.08.2024)

действия не на лошади, как это бы сделал персонаж былин, а на таракане. Прибывший клоп кусает обе противоборствующие стороны «разом» («он всех разом побивал») и выходит в итоге абсолютным победителем. По окончании поединка клоп «проливает бочку с квасом» – таким образом пародируется классический сказочный рефрен «Я там был, мёд-пиво пил, по усам текло, да в рот не попало» (вариант – «…и усы лишь обмочил»), прежде всегда размещавшийся в конце текста сказки и возвещавший читателя о том, что история закончена. Но история на этой фразе в «райке» Уфлянда не заканчивается. Несколько строчек (снова с сопоставлением окончаний смежных слов: сече – печи, на земле – в киселе) посвящены сатирическому изображению такого совсем малозначительного события, как смерть клопа не в боевых (как то было нередко в былинах и других фольклорных произведениях с богатырями), а в бытовых реалиях: «только сам он в этой сече / отдал жизнь свалившись с печи / растянулся на земле / захлебнулся в киселе», с использованием нарочито уменьшительно-ласкательного обозначения: «молодой такой покойничек под лавочкой грустит». После соответствующего описания бесславной смерти клопа Уфляндом выводится пародийный, гротескный образ богатыря, главного персонажа былин. Если же в обычной фольклорной практике героями былин становились персонажи уровня Ильи Муромца, князя Владимира, Алёши Поповича, Добрыни Никитича, выводившиеся исключительно как доблестные, смелые воины, защищавшие свою землю от полчищ врагов, служившие князьям «верой и правдой», боролись с многоголовыми чудовищами, то описанный ниже герой Уфлянда тяготеет скорее к другим, менее героическим и менее распространённым в фольклорной практике былинным персонажам: трус, оборотень, великан, несчастный влюблённый, как то Аника-воин (хвастливый трус), Вольга Святославович (колдун, оборотень), «местная версия Ромео» с говорящим именем «Хотен Блудович» и пр[296]. В версии

[296] *Войко А.* 5 необычных героев русских былин // Гуманитарный просветительский проект «Культура.рф».URL: https://www.culture.ru/materials/257420/5-neobychnykh-

Уфлянда богатырь получает имя «Фома свет Беренников» и, в соответствии со следованием канонам построения райка, выезжает он (опять же, как и в самом начале текста) не из «чиста поля» или «Киева-града», как то было у всех прославленных «пантеонных» русских богатырей, а «из-под бабьих передников» (фартука для работы на кухне). Использованием данного выражения поэт продолжает по-своему развивать те же традиции, что и с использованием фразы «мухи бабочки слетались» в истории с клопом на таракане. О казалось бы, значительном с точки зрения масштаба личности богатыря событии, как выезд «супергероя своего времени» на борьбу с активизировавшимся злом, рассказывается как об обычном, проходном событии, которое случается с ним ежедневно. Сочетание слов «из-под бабьих передников» может отсылать к описанию ситуации рождения ребенка от случайной связи с женщины с неким мужчиной «на стороне», и его последующего ношения (в дореволюционные годы на Руси традиционно детей носили дома и на улице в подоле, то есть в переднике), что в советские годы нашло отражение, в частности, в нескольких фрагментах прямой речи из произведений М. Шолохова «Тихий Дон» и «Поднятая целина»: «Ты ими командуешь, а я их, сынов-то, родила, вспоила, вскормила, в подоле носила на бахчи и огороды, что муки с ними приняла. Это тоже нелегко доставалось! И ты носом не крути, не задавайся, а гутарь со мной толком: скоро замирень выйдет?», «Нет, бабочки, Гриша наш только на чужих хуторах прихрамывает на короткую ножку, а дома он за Натальин подол держится без отступу. Он у нас с недавней поры святой стал...», «И вот тут-то Иван Алексеевич, глянув искоса в сторону, увидел, как мальчишка лет семи вцепился в подол матери и со слезами, градом сыпанувшими по исказившимся щекам, с визгом, истошно закричал…». Биография уфляндского богатыря Фомы Беренникова, помимо сомнительного факта рождения, завёрнутого во фразу о «бабьем переднике», в соответствии со следованием гротескно-сатирическому освещению его жизнедеятельности, также изобилует множеством спорных

---

geroev-russkikh-bylin (дата обращения: 10.08.2024)

эпизодов, плохо сочетаемых с образом пантеонного богатыря: алкоголик, мот, бабник, меняющий женщин как перчатки. Все эти характеристики заворачиваются поэтом в следующие фразы: «любитель выпить задарма» (в текст для поддержания структуры райка было сознательно вписано или же грубое, просторечное слово «задарма» (задаром, за просто так), или же аналогичные чешское или украинское слово без негативной коннотации здарма / zdarma – «бесплатно», написанное в транслите, по образцу многих выше проанализированных текстов Аронзона), «охоч до жен чужих» (обращает внимание на чужих, замужних жен). Смежность образов жизни матери, принесшей сына в подоле от случайной связи, и сына, который каждый вечер меняет своих половых партнёров и слабо в них (и в их семейных статусах) разбирается, может отсылать к известной поговорке «каков поп, таков и приход» (если мать в свои годы не брезговала случайными связями с мужчинами, то и сын не должен сильно отличаться от неё) или же и вовсе к цитате из Евангелия от Матфея: «Не может дерево худое приносить плоды добрые». Для пародирования заглавий вроде «Иван – крестьянский сын и чудо-юдо» не подходящий к пантеону канонических богатырей уфляндский богатырь Фома именуется «комаринским мужиком», чьё рождение было таким же хаотичным и спонтанным, как укус комара, для которого нет большого значения, кого и куда кусать. Для поддержания сатирического вектора Уфлянд в нескольких строчках пересказывает самые заметные «подвиги» богатыря Фомы, среди которых не находится ни одного взятия города или победы над чудовищами: вместо лошади он выезжал «на чугуне печном» (возможная отсылка к герою сказки «По щучьему велению» Емеле), из увечий получал только удар по голове пшеничным блином, за которым последовали потеря памяти и постоянное пребывание в доме с мужиком. Заканчивается «раек» использованием методов, присущих для кумулятивных сказок (где диалоги или действия повторяются и развиваются по мере развития сюжета): начальная сцена «боестолкновения» бабки и деда сменяется намёком на то, что после того, как Фома утром встанет после

продолжительного сна, между ним и его женой Пирогеей (нарочито искажённое автором женское имя «Пелагея», в стилистике присущих деревенскому локусу искажений слов вроде «пинджак»), неизбежно возникнет конфликт (для чего супруга уже заранее «в изголовьи сидит с помелом»), который будет решаться аналогичным способом, только уже, возможно, с привлечением других гротескных персонажей как из животного мира, так и из мира эксцентричных людей. По образцу многих стихотворений Аронзона и Кривулина, текст «райка» Уфлянда на письме полностью лишён знаков препинания и заглавных букв при упоминании имён героев и географических объектов, что делает его похожим не на классический «народный стих» XIX века, а скорее на образцы графической поэзии Аронзона, Кривулина и др.

Схожее сатирическое обращение к сельской жизни в её крайне усреднённом восприятии предпринимал уже упоминавшийся в главе Л. Аронзон, в тексте **«Сельской драмы»** (1966), но, в отличие от примера выше В. Уфлянда, он не стилизует её текст под раёшный стих, а прибегает к своим традиционным средствам: метафорике и игре с транслитерациями иноязычных слов, широкому использованию клише и выражений в репликах людей старшего поколения (вкладывая в их речь такие фразы, которые в нормальной коммуникативной практике для них несвойственны, как то было реализовано тем же автором в тексте «В спальне детсада плакат…»). Снова, как и у Уфлянда, в основе текста лежат взаимоотношения между пожилыми (по тем временам) мужчиной и женщиной, занимающимися домашними делами на неухоженном приусадебном участке. По ходу диалога старуха в диалоге со стариком (других родственников снова у них нет, как то и полагается в тексте фольклорных произведений) обращается к метафоре рубанка, который «вьёт из бревна руно баранов», чтобы затем носить «овечью шубу из завитушек дуба» – образу, ассоциативно напоминающему кольчугу (кольчатые доспехи) у европейского рыцарства или и вовсе одежду у людей времён первобытнообщинного строя, о котором едва ли могла бы

предполагать неграмотная бабка из богом забытой деревни. При описании места действия Аронзон прибегает к сознательной тавтологии, говоря, что от вышеозначенной бабы пахло «*говном, навозом и дерьмом*» и используя при этом в качестве однородных членов синонимы, обозначающие, в сущности, один и тот же объект – фекальные массы, отходы человеческой жизнедеятельности. Малоприятный образ бабы находится в оппозиции с другим перечислением запахов, вызывающий ассоциативные ряды с классическим деревенским пейзажем, тёплым и непринуждённым сельским вечером: «от речки дуло баней, из бора веяло грибами». Метафоры присутствуют и в репликах ангела. «Иди, втыкаясь костылём, в листву пожухшую, где осень таит внутри себя икону, туда, где раненым лососем дождь рвётся из сетей зелёных». Представленный пассаж при чтении не вызывает никаких ассоциаций с небесной жизнью, подобные строки воспринимаются более естественными не из уст небожителя, а, скорее, находящегося в состоянии депрессии (или просто страшно большого, полупарализованного) творческого человека, возможно – злоупотребляющего алкогольными напитками или наркотическими средствами, пытающегося от безысходности и вялотекущего, почти бессмысленного хода жизни уйти в затворничество и прекратить всякие регулярные контакты с остальным человечеством.

На этот метафорический ряд старуха снова реагирует несвойственной для деревенской жительницы транслитерацией «Мон шер ами», в переводе на русский с французского – «мой дорогой друг». В речь старухи вписана манера общения, присущая, скорее, выходцам из русского дворянства или приехавшим в страну русскоговорящим иностранцам образца XVII-XIX века, а не нищим и малограмотным деревенским женщинам, не получившим никакого, даже самого примитивного, поверхностного школьного образования, и не читавшим за свою жизнь ни одного беллетристического произведения. См., напр., «Ме, мон ами! <…> Мон шер ами, а нет ли у вас... как это называется... трех рюблей?» (А. Куприн, «Поединок»). В образ

старухи, от которой воняло «дерьмом, навозом и говном», а также ангела, призывающего уйти «втыкаясь костылём» в глубокое затворничество, Аронзон, как и Уфлянд в примере выше, фактически реализует приём, который задолго до него использовали поэты времён Скаррона, Буало, Г. Державина или И. Баркова. У вышеозначенных авторов существовала практика писать о малозначимых бытовых событиях высоким стилем, как об эпохальной, судьбоносной для страны битве или рождении престолонаследника, а о значимых для исторического процесса – как, наоборот, о бытовых и мелких, малопримечательных случаях, которые и так каждый день имеют место быть на улицах. Речь старухи также не выдаёт никаких характерных для неё в реальной среде особенностей – у неё полностью отсутствуют диалектизмы (напр., региональные варианты произношения обыденных слов вроде «табаретка», «телевизер» и пр.), вместо этого она разговаривает на языке произведений высокой культуры, что выглядит, по сути дела, оксюмороном на фоне набросанного автором деревенского пейзажа и небогатой, плохо устроенной сельской жизни.

Сергей Стратановский в текстах стихотворений прибегал к рассмотрению с нестандартных позиций не только событий недавнего прошлого, как чеченские войны (см. материалы главы 4), но и фрагментов российской истории, более удалённых от наших дней, в том числе и имеющих однозначное, безусловно принимаемое многими историческое толкование. Особое положение здесь занимает поэма «Суворов». В её тексте Стратановскому удаётся с хирургической точностью совмещать одический державный слог, характерный для поэтических произведений на день рождения потенциального престолонаследника или очередной военной победе, с образцами сниженной лексики, неологизмов и канцелярско-плакатного языка советского времени, которое слабо коррелируется с эпохой Суворова. Показательным в данном случае выглядит вот эти два нижеследующих четверостишия: «И будет повержен уродец. Державная кукла, палач. Орд татарских полководец, в лаврах временных удач». Или: «И

россы – воины христовы – за веру и жизнь отдать готовы. В единоверии – сила нации. Это принцип империи и принцип администрации». Среди других примеров жаргона или неологизмов в тексте выделяются следующие: «водитель масс», «культурфеномен», «божий сор», «парадный сор», «палач», «татаро-волк», «фрейдович», «тамбур-болван».

Отдельным самостоятельным пластом в творчестве Стратановского являются стихотворения в жанре научной фантастики – стихотворные миниатюрные антиутопии, в основу которых была сознательна положена оппозиция культурного и биологического. Наглядным примером служит приведённый далее фрагмент из его «Научной фантастики в стихах»:

У штабного компьютера
"Армагеддон-19"
У дисплея его
собрались воеводы в доспехах
Завтра в 11.40
начинается бой за планету
Боероботов света
против роботов мглы неизбывной
В оба глядите народы:
биопокров под угрозой
Ровно в 11.40 –
не забудьте включить телевизор.

Биоархитектура:
живой инвентарь проживанья
Джунгли растений-жилищ,
недра животных-жилищ
Мир организмов-домов,
организмов-заводов и службищ

Всасывающих вместилищ
тысяч людей и машин
Плачут Железо и Камень,
плачут дрожащие жертвы
Рая белкового –
всепожирающей Жизни

Каждое достижение человеческого прогресса, как это и положено антиутопиям, подвергается у Стратановского мощной критической рефлексии, а также сопровождается введением в поэтический текст неологизмов, нестандартных, неочевидных и неожиданных метафор, по аналогии с некоторыми текстами Леонида Аронзона (создание новых слов, начинающихся с био- (биоархитектура, биопокров, по аналогии со словом «биомасса», в которую человечество имеет перспективы превратиться в условиях жизни по канонам антиутопии, приложений «организмы-дома», «организмы-жилища», «организмы-заводы» (сочетания готовых слов). Включённая в текст стихотворения фраза из заставки тогдашнего советского телевидения «не забудьте включить [с искажением – в оригинале было «выключить»] телевизор» отсылает к эпизодам из антиутопии Джорджа Оруэлла «1984», в которых был задействовал телекран: так назывался специальный аппарат, который «притушить было можно, полностью же выключить – нельзя», распространял пропагандистские материалы о «выплавке чугуна и перевыполнении девятого трехлетнего плана» и других достижениях построенного тоталитарного общества. «Телекран работал на прием и на передачу. Он ловил каждое слово, если его произносили не слишком тихим шепотом».

По итогам рассмотрения всего пласта литературно-художественных произведений, написанных ленинградскими авторами, следует сделать главный вывод: ввиду того, что литературный андеграунд города не являлся жёстко организованным сообществом со своими правилами, не существует и

единого «ленинградского» идиолекта. Взамен существует несколько индивидуальных идиолектов со своими характерными особенностями. Среди них (упомянуты наиболее «яркие»):

- «идиолект Аронзона». В этом случае перед нами чаще всего предстаёт рифмованный, метрический стих со спонтанными ритмическими сбоями и перебивками. Среди индивидуальных особенностей следует остановиться на следующих: широкое использование звуко-буквенных комплексов для последующего разложения исходного слова как на существующие, так и новые, в духе забав маленького ребёнка, искренне удивляющегося собственным лингвистическим открытиям; тяга к копированию структуры стихотворений для детей официальных советских поэтов (Аронзон некоторое время зарабатывал этим себе на жизнь) с соответствующим примитивным кругозором (дети, животные и пр.); частое использование ненормативной лексики для выражения собственных чувств; интерес к визуальной поэзии и графике, создание текстов без смысловой нагрузки и таких же слов; использование выдуманного языка (некоторые стихотворения Аронзона полностью написаны на выдуманном, «особом» языке).

Аронзон использовал в поэтических языках весь словарный запас, не обходя стороной клише, названия художественных произведений, имена, фамилии, и в итоге получались комичные сочетания. По совокупности всего вышесказанного такой идиолект можно охарактеризовать «взрывчатой», а то и «гремучей смесью» абсурда, лиризма, насмешки и пафоса.

- «идиолект Кривулина», к чьим чертам можно отнести в первую очередь пунктуационный аскетизм, который проявлялся почти в полном отсутствии знаков препинания, которые или вообще отсутствуют на письме, или стоят лишь там, где необходимы, чтобы избежать двусмысленного прочтения. Отсутствие пунктуационных знаков создаёт «эффект множественности»: слово может быть одновременно отнесено и к предыдущей, и к последующей части высказывания, на усмотрение читателя; отсутствие броских и эпатажных метафор и поэтических образов,

компенсируемое за счёт многочисленных историко-культурных аллюзий, скрытых или же вполне опознаваемых цитат из других российских и зарубежных литературных произведений; сложная строфика, затрудняющая читательское восприятие; репортажный характер стихотворений, в которых корреспондент «с места событий» пытается говорить о нелепой и нарочито абсурдной реальности языком из чужих ключевых слов.

- «идиолект Кондратова» - отличается игровым началом. Для него характерны: сокращение объёма предложений для передачи сложности ассоциативных цепочек (в том числе и до одного слова), метафорические словосочетания и предложения, повторы, параллелизм, повторение фонетических сочетаний на конце строчек для усиления выразительности; интертекстуальность, создание шуточных слов и их сочетаний, по аналогии с Л. Аронзоном; кроме того, стихотворения автора всегда цикличны и будут объединены какой-то одной общей темой (напр. Пушкин).

- «идиолект Стратановского». Синтез архаичных пластов лексики, устойчивых идеологических клише советского периода, просторечий, бранных слов и неологизмов, повышенный интерес к унизительным именованиям «нетитульных» народов и особенностям их восприятив в период вооружённых конфликтов, интертекстуальность (интерес к истории и религиозным текстам).

- «идиолект Шварц». В её текстах широко задействованы славянизмы, просторечия, высокая церковная, наукоподобная лексика, эзотерическая терминология, латинизмы, сливающиеся в единый речевой поток. Автор постоянно резко переходит от патетических интонаций к бытовым, или же адаптирует их к ним, в зависимости от содержания стихотворения; интертекстуальность, как то включение готовых цитат из других литературных и культурных произведений (часть из них даётся на языке оригинала и без указания авторства в теле самого стихотворения).

Тем не менее, следует заметить, что все они вместе по собственной инициативе, не руководствуясь никакими сводами правил, порознь и по-

своему развивали тенденции, заложенные ещё автором текстов «Весна гусиная» и «Дыр бул щыл» А. Кручёных. Необычное оформление текстов для деятелей ленинградского андеграунда, равно как и для Кручёных, было не столько способом передать ритм и интонацию того или иного стихотворения, сколько претензией на создание собственного поэтического «заумного» языка, или минус-языка, в основе которого лежат уже готовые словоформы. Деконструкция традиционного, нормативного синтаксиса, изъятие из предложений тех или иных главных или второстепенных членов производилась с целью поддержания визуальной и (или) графической подачи стихотворения в конечном варианте в письменном виде, для сохранения визуального рисунка, структуры палиндрома или же выбранной для написания рифмы (построение предложений по правилам синтаксиса или с постановкой в конец слова с клаузулой, отличной от той, что указана в чередующейся строчке, привело бы к деконструкции визуального рисунка, палиндрома или рифмовки). Синтаксическое творчество поэтов, равно как и использование ограниченного запаса слов, преимущественно недлинных существительных, местоимений из 4-5 букв, также обосновывается правилами создания зеркального палиндрома: длинные слова также бы привели к нарушению структуры строчки и не позволили бы автору подать её в изначальном варианте.

Глава 4. Поэтический идиолект деятелей московского концептуализма, неотрадиционалистов и авторов группы «Московское время»

Один из видных представителей лианозовской школы Всеволод Некрасов, размышляя о своём понимании деятельности поэтов 1950-х-1960-х годов, определяет её как «поиск фактичности, конкретности стиха, лирической конкретности, выявляемой живой, конкретной речью»[297]. В стихотворных текстах поэты обращаются к речи, минимизируя инерцию собственно литературной, «высокой» традиции, характерной для прежних лет развития литературного творчества в России. Причем под понятие живой речи здесь попадает не только разговорный язык, но и вся языковая практика — живой, текучий и ежедневный процесс. Как писал В. Г. Кулаков в статье «Минимализм: стратегия и тактика» (1997), от словарных разграничений авторы антиэстетических стихотворных текстов провокационного, на грани фола, жанра, отказывались и раньше, как, например, футуристы, но вот прямую эстетизацию функциональности, «живой, конкретной речи» действительно следует считать новшеством этой эпохи. Этот подход стал возможным только ввиду того, что литературные провокаторы сознательно пользовались методом минималистской редукции, принципиального отказа от лирического монологизма, от органики «самовыражения» в пользу отчуждённого, как бы самоорганизующегося диалога, многоголосия функциональных стилей, «языков». Отсюда, как замечал всё тот же Кулаков, также вытекают обращение к примитиву, к ролевой лирике «под маской» и к наивной конкретности детского, не отягощенного литературной рефлексией взгляда в пейзажной лирике, без излишних витиеватостей. Конкретность — родовое свойство детской, игровой поэзии, а предпочтение детского,

[297] *Кулаков В. Г.* Минимализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 546-547.

игрового взрослому, серьёзному — здесь играет чисто минималистский ход[298].

Поэты группы «лианозовской школы» ярко выделяются среди других русских или российских за счёт тесного взаимодействия поэтического и изобразительного искусств. С точки зрения литературоведа, литературного критика Ильи Кукулина, эта особенность была обусловлена прежде всего тем, что «в Лианозово поэзия впервые со времен футуризма так тесно встретилась с изобразительным искусством — отчасти благодаря тому, что неформальный лидер этой «школы» Евгений Кропивницкий был и поэтом, и художником, осознававшим новаторский характер своего творчества в обеих сферах»[299]. В поэзии упомянутого Кукулиным Кропивницкого экспериментов непосредственно с визуальным обликом стихотворений не так много по сравнению с поэтами вроде Сапгира, Некрасова, Пригова или Рубинштейна, но и в его текстах можно обнаружить немало интересных и просто занимательных находок, послуживших основой для магистральных приёмов, и далее широко использовавшихся «лианозовцами» при создании визуальных текстов.

Как пишет автор статьи «Визуальная поэзия лианозовской школы» М. П. Двойнишникова, «заложенная тенденция к минимализму на уровне визуального привела автора к созданию книги “Кружева”, в которой стихотворения, состоящие из одной немногострочной строфы (5-6 строк), были размещены по три на одной странице, и тем самым, с помощью такой оригинальной подачи информации усиливается восприятие текстов автора как определённого повторяющегося и незыблемого узора, где невозможно никакое отступление от первоначального, а сами стихотворения – как

---

[298] *Кулаков В.* Минимализм: стратегия и тактика // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. URL: https://new.ruthenia.ru/60s/kritika/kulakov_minimalism.htm (дата обращения: 01.05.2025)

[299] *Кукулин И.* О Вс. Некрасове // Новая литературная карта России. URL: http://www.litkarta.ru/studio/orientir/nekrasov/ (дата обращения: 01.05.2025)

краткие или сверхкраткие и в формальном, и в семантическом плане»[300]. Причины выбора такого стиля сам поэт объяснял в стихотворении из «Кружев» под названием «Совет поэтам»:

Длинные стихи
Читать трудно
И нудно.
Пишите короткие стихи —
В них меньше вздора
И прочесть их можно скоро.

Согласно всё той же М. П. Двойнишниковой, минималистичность и конкретность описания образов, характерная для всех авторов барачной поэзии лианозовцев, порождает особую визуальную стратегию стихотворного текста. В нём широко применяются парцелляция, номинативные нераспространённые предложения, анжамбеманы. Делается это всё с одной целью – они придают коротеньким стишкам особую динамичность, усиливают ритм и специфичность оформления[301].

Полночь. Шумно. Тротуар.
Пьянка. Ругань. Драка. Праздник.
Хрипы. Вопли. Безобразник
Едет в Ригу.
Тротуар
Весь в движении.
Угар

[300] *Двойнишникова М. П.* Визуальная поэзия «лианозовской школы». // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. № 3. 2015. С. 31-36. URL: http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylolog/2015/03/2015-03-07.pdf (дата обращения: 01.05.2025).
[301] Там же.

В головах шумит, проказник.
Полночь. Шумно. Тротуар.
Пьянка. Ругань. Драка. Праздник.

Кропивницкий в своих произведениях сознательно доводит длину стихотворной строки до одного-двух слогов или слов, создавая «узкие» и ровные столбики, компактно размещающиеся на странице. При этом он не отказывается от применения парцелляции и сознательного расчленения предложения по столбикам в обход синтаксических связей между членами предложения. В отдельных примерах, как показано ниже, для создания симметричного столбчатого рисунка он прибегает к применению лексического повтора, который не смотрится в структуре стихотворения как лишний кирпич и не оказывает негативного воздействия на ритм и размеренность.

Боли в теле
Надоели.
Старость.
Старость.
Беда!
Не деться никуда

За счёт подачи информации, когда каждое слово, вне зависимости от синтактических связей и расставленных знаков препинания, стоит на каждой новой строчке и пишется с заглавной буквы, Кропивницкий намечает общую для представителей лианозовской школы тенденцию: длина стиха становится визуальным параметром поэтического текста.

Практикуясь в жанре сонетов, он также намечает основные пункты визуальной стратегии, которая будет принята и затем уже развита его учениками и последователями. Одним из конкретных примеров является т.н.

«пустотность» сонетного катрена, замена вербального компонента текста графическим. И если у Е. Кропивницкого это применялось крайне редко, едва ли не как единственный случай, то в творчестве Генриха Сапгира или Всеволода Некрасова это будет уже ключевой принцип, реализующийся как в отдельных стихотворениях, так и в целых книгах или сборниках.

Вдруг кто-то спрятался, пухов:
Он мягок, ласков, деликатен:
— Ку-ку, тю-тю — сей Пауков…
— Но Пауков весьма развратен.
…….. ……..
…….. ……..
Комфорт. И с рук омыта кровь.
Цветы, наряды и любовь…
На окнах спущенные шторы.

Точками были сознательно перекрыты опущенные строки. Такие пустотные тексты при отсутствии или же неполноте вербального компонента и фрагментарности семантического наполнения воспринимаются как полноценные тексты только благодаря определяемой традиционности формы стихотворной строфы.

4.1. Творчество московских концептуалистов

Один из отцов-основателей московского концептуализма является поэт Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007). Пригов отличался особенным отношением к поэтическому языку стихотворных произведений. В рамках их создания он постоянно работал с явлениями уже существующего «нормативного» языка, подвергая их сомнению, радикальной критике и всячески адаптируя под собственные нужды. Среди вызвавших наибольший интерес явлений были языки официальных советских лозунгов,

повседневной бытовой коммуникации, после распада СССР к ним также добавился язык сводок городских происшествий[302]. Неспециалисту многие тексты Пригова могут показаться наивными, так как представляют собой искусственные нагромождения букв и слов. Но на деле он, как и другие поэты-концептуалисты, ставил перед собой цель вырвать из контекста изрядно затёртые штампы массового советского сознания, с которыми постоянно работала идеология, чтобы тем самым показать их изначальную оторванность от реальной жизни, развернуть собственную «вселенную», оригинальную мифологию, в которой значительное место было бы отдано пустым формам и пустоте, оформленной оригинальным образом[303]. Инвентарём, складом языковых знаков является алфавит. Сам же Пригов определял постмодернизм как «некое зависшее, застывшее время, чьими наиболее примечательными чертами следует считать эклектичность, цитатность, отсутствие предпочтительной аксиологии, позиции и языка»[304]. Выстраивание такого «космоса» (скорее даже «запредельно пустого пространства») происходило при помощи нескольких наиболее характерных приёмов, как то:

- полное игнорирование хронотопа (привязки к пространству и времени => вневременность и внепространственность текстов, приводящая к искажению реальности: «У окошка я сижу, в небо высшее гляжу…», «Что-то воздух какой-то кривой…», «Когда вдруг исчезают все / Все эти женщины-мужчины / Все эти знаки различенья / И над землею на весу / Гуляют ангелы внизу / Исполненные среднего значенья / Средней полосы нашей…», или же: «Над картой ночею бессонной / Сидели в штабе до утра / Под

[302] *Оборин Л.* «П.Р.И.Г.О.В.: категории» // «Полка», URL: https://polka.academy/materials/733 (дата обращения: 23.06.2025).
[303] *Завгородний Е.* Д. А. Пригов как русский Данте: лекция Ирины Прохоровой // Афиша Daily. URL: https://daily.afisha.ru/culture/5734-daprigov-kak-russkiy-dante-lekciya-iriny-prohorovoy/ (дата обращения: 23.06.2025).
[304] *Добренко Е.* Нашествие слов (Дмитрий Пригов и конец советской литературы) // Вопросы литературы. URL: https://voplit.ru/article/nashestvie-slov-dmitrij-prigov-i-konets-sovetskoj-literatury/ (дата обращения: 23.06.2025).

городом Армагеддоном / И он сказал тогда: Пора!»), большое внимание снам, полуснам и разным «сакральным» событиям жизни в текстах, напр.: «Привиделся сон мне вчера и назавтра: / Чудовище в виде Большого театра / С огромною Пушкинскою головой / На паре двух ножек и с бородой / Большими устами щипало траву / Я вовремя спрятал свою голову…»;

- «сбивающиеся» относительно нормативного, силлабо-тонического стиховедения ритмы и рифмовка одних и тех же слов, избыточное удвоение слов, доходящее до тавтологии (напр., «Апофеоз Милицанера»: «Когда здесь на посту стоит Милицанер / Ему до Внуково простор весь открывается / На Запад и Восток глядит Милицанер / И пустота за ними открывается / И центр, где стоит Милицанер — / Взляд на него отвсюду открывается / Отвсюду виден Милиционер / С Востока виден Милиционер / И с Юга виден Милиционер / И с моря виден Милиционер / И с неба виден Милиционер /И с-под земли... / да он и не скрывается…»), частые интеграции в тексты т.н. «банальных» рассуждений на темы свободы, народа, «сакральных» эпизодов российской истории (Куликовская битва, смерть А. С. Пушкина) и др., отличающихся иррациональностью и полной предсказуемостью (напр., «Народ он делится на ненарод, и на народ в буквальном смысле. Народ с одной понятен стороны, с другой же стороны он непонятен», «Уж какая тут свобода / Тут до старости б дожить / Правда, можно и не мыть / Да вот тут приходят разные / Говорят: посуда грязная -- / Где уж тут свободе быть…» или «Вот всех я по местам расставил / Вот этих справа я поставил / Вот этих слева я поставил / Всех прочих на потом оставил / Поляков на потом оставил / Французов на потом оставил / И немцев на потом оставил / Вот ангелов своих наставил / И сверху воронов поставил /И прочих птиц вверху

поставил…»[305]), недоговорённость, открывающая для читателя возможность свободной интерпретации представленных текстов («Кто выйдет, скажет честно: / Я Пушкина убил! – / Нет, всякий за Дантеса / Всяк прячется: Я, мол / Был мал! / Или: Меня вообще не было / Один я честно выхожу вперед и говорю: Я! я убил его / во исполнение предначертания и вящей славы жертвенности…»), выделяемые Ю. Б. Орлицким как особенность «холостые строки» в конце безошибочно точно прорифмованных стихотворений («Я — ведьма! я — ведьма! я знаю и сам / Я черная и ядовитая ртуть / Но дайте хотя б напоследок взглянуть / На мир этот солнечный…»);

- пунктуационный аскетизм, то есть отсутствие каких-либо знаков препинания в приговских текстах, по аналогии с В. Кривулиным. Эта синтаксическая вольность может быть опять же связана с тем, что тексты Пригова не имеют ни начала, ни конца, а попутно ещё и все вместе образуют собой некий безразмерный «супер-эпос»: «Я безумен, но ругать / Бабушка не станет / Безумная же / Меня / Хорошо в полях гулять / На колхозном стане / По осени / Ноги в грязи извозив / Ой, как сладко! сладко! / Вон, уже лежит в грязи / Тёплой / Дивная солдатка / Меня ожидая»;
- избыточная цитатность, интеграция цитат других авторов в новое для себя культурное пространство, в связи с чем, например, с виду обычное воспроизведение цитаты из выступления Л. И. Брежнева вполне может быть воспринято как соц-артовский жест (чистое воспроизведение цитаты само по себе является соц-артовским приёмом), напр.:
- «Когда ты скажем знаменит – / Быть знаменитым некрасиво / Но ежели ты незнаменит / То знаменитым быть не только /

[305] «Куликово поле» Пригова // Arzamas. URL: https://arzamas.academy/materials/300 (дата обращения: 23.06.2025).

Желательно, но и красиво» (отсылка к цитате Бориса Пастернака – «Быть знаменитым некрасиво» с последующей вольной переинтерпретацией);

- «Людмила Зыкина поет / Про те свои семнадцать лет / А что ей те семнадцать лет / Тогда она и лауреатом» (отсылка к тексту песни «Течёт река Волга», возможно, адаптированная автором под стилистику песни Владимира Высоцкого «Где мои 17 лет – на Большом Каретном…»);
- авторская ирония, в основе которой лежит принцип пародирования: Пригов пародирует устоявшиеся литературные жанры, переворачивает давно сформировавшиеся представления о них, создаёт псевдо-сонеты, псевдо-поэмы, псевдо-баллады, псевдо-фольклорные тексты:
- «Где бежит там вода водяная / Там и камень каменный лежит / Зверь звериный на лапах бежит / С него капает кровь кровяная...»;
- «Вымою посуду / Зимним вечерком / Еще лучше ночью / Когда спят кругом / Мою, вспоминаю: / С этим вот я ел /С этим выпивал / С этим вот сидел» - имитация метрико-ритмической схемы стихотворений вроде «Вот моя деревня, вот мой дом родной»;
- «Птицы весело поют / В небе поднебесном / А и следом разный люд / Распевает песни» - имитация частушки). Основной задачей при создании своего поэтического материала он ставил деконструкцию традиционной литературы в соответствии с представленным во 2-й главе определением постмодернизма. В результате творческого акта нарушалась естественная коммуникативная функция языка.

Об истории возникновения ритмических повторов Пригов говорил в 1996 г. так: сначала они появились как локальный приём, потом стали

приёмом доминирующим, основным, и каждый элемент всегда носит в себе особый смысл. «Во-первых, прежде всего, он деконструирует версификационное поведение как языковое поведение. То есть, он сразу отменяет шаманские амбиции стихотворения. Во-вторых, как правило, он деконструирует вообще внутреннюю конструкцию стихотворения… В-третьих, это дает возможность стихотворению быть как бы стихотворением, а потом дается дискурс либо философский, либо бытовой, объясняющий. Один дискурс деконструирует другой. То, что объяснителен последний, не значит что он – правильный…[306]».

Язык Пригова можно назвать «перечисленческим», «вещным». Всё упомянутое в его текстах было давно известным, много раз прослушанным и просмотренным, избитым и стёртым до дыр. Вещность особенно бросается в глаза при анализе его текстов «Азбука-1» и «При мне». Из предваряющего предуведомления к тексту «Азбуки-1», пародирующего предисловия из сборников литературных произведений, выпущенных при советской власти, где основные идеи текста трактовались с идеологически правильной точки зрения вплоть до полного искажения его изначального замысла, реципиенту становится понятно только то, что целью этой азбуке является «привить ребёнку идеалы настоящего советского гражданина». После предуведомления следует текст, действительно структурированный как детская азбука. Все строки в ней были представлены в алфавитном порядке, как и полагается жанру азбуки в его «нормативном» виде. Каждой из 33 букв русского алфавита даётся пояснение, которое радикальным образом отличается от того, что применялся в советские годы у официальных советских писателей, например, С. Маршака: «Автобус номер двадцать шесть. Баран успел в автобус сесть…» - «Американец – это враг, англичанин – тоже враг. Бедуин уже не враг, болгарин – друг и младший брат». В тексте

[306] Дмитрий Александрович Пригов отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского // Литературно-философский журнал «Топос». URL: https://www.topos.ru/article/5671 (дата обращения: 07.07.2025).

пародийной «азбуки» на каждую из 33 букв даются слова с пояснениями, в количестве от 2 до 3-х, а также выводится среднестатистическое отношение советского гражданина к тем или иным национальностям и странам, явлениям и фамилиям исключительно на основании отношения к ним официальной государственной пропаганды, или же принадлежности к тем или иным политическим объединениям, сформировавшимся в годы холодной войны (социалистические страны, страны НАТО, дружественные страны Азии, Африки и Латинской Америки), как это наблюдалось в некоторых текстах Сергея Стратановского 2000-х – 2010-х годов («Вот аттракцион “Убей Дантеса!”», «Шинами своих автомобилей пишем слово “Россия” на теле массивном России») – «Венгр живёт, забот не знает. Европа – не понять, что это», «Жид – свободы торжество». «Италия – это страна возрождения». «НАТО – это империалист». «Угандиец чёрн, но чист». «ЮАР – апологет расизма». Некоторые строчки могут пародировать энциклопедические статьи о выдающихся исторических деятелях, о литературных героях, в которых описания объектов были сокращены до ключевых слов или штампов, существующих в массовом сознании, и тем самым напоминают реплики ребёнка, который делится с родителями и друзьями своими лингвистическими открытиями: «Нетто – это футболист». «Овидий – это первый век». «Онегин лишний человек». «Пушкин – это чистый гений» («Пригов – это тоже гений», - ёрническое продолжение этого «описания»). Позиция лирического героя, который существует у Пригова, даже несмотря на то, что одной из главных черт концептуализма является его отсутствие, выражается в финальной строчке: «Я на всё здесь дал ответ». Она противопоставляется предыдущей фразе, из которой следовало, что человек как отдельная личность в соответствии с господствовавшей идеологией как вид недопустим на советской территории. «Я – такого слова нет» (есть только «мы» или «товарищи», напр. «Здравствуйте, товарищи!»). Лирический герой (отличный от самого Пригова) пытается давать некое подобие нравоучений, объяснять детям мироустройство с помощью

вырванных из идеологически правильных СМИ примитивных, шаблонных клише, имитируя тем самым поведение некоего официального лица, отвечающего за проведение идеологии в массы, или же и вовсе руководителя страны (генерального секретаря ЦК КПСС), дающего своеобразные «советы» своим «рабам», «подчинённым», кого следует уважать, а кого – наоборот, хулить за неподобающее отношение к советской действительности. Кроме того, здесь наблюдается своеобразная реализация традиций ранней А. Ахматовой, которая в ранние годы творческой активности любила изображать внутренние конфликты лирических героинь через предметы окружавшей её реальности (как в стихотворениях из сборника «Чётки»: «Я живу, как кукушка в часах, / Не завидую птицам в лесах. / Заведут - и кукую. / Знаешь, долю такую / Лишь врагу / Пожелать я могу», «Я надела узкую юбку, / Чтоб казаться еще стройней. / В этом сером будничном платье / На стоптанных каблучках, / Но как прежде крепки объятья...», «Где-то кошки жалобно мяукают, / Звук шагов я издали ловлю... - / Хорошо твои слова баюкают: / Третий месяц я от них не сплю…»). По словам профессора Оксфордского университета Андрея Зорина, Пригов в литературном творчестве действительно ориентировался и на Ахматову, и на А. Блока, потому что ему как поэту была «интересна чистота работы человека с образом, со словом, вживание в образ: “Я пытаюсь эти образы менять, перенадевать и так далее. И для меня образцами поэтов являются Блок и Ахматова — а не Хармс и Олейников…”»[307]. Пригов «по-своему» трансформировал эту модель построения стихотворений и выводит её на новый, уже постмодернистский уровень: поэтическое «я» поэта как бы растворялось в сгенерированном «пространстве», и эта «вещность», как в представленном выше примере, является средством передачи иронического контекста стихотворного произведения, равно как и выбранная Приговым

[307] *Оборин Л.* «Между строк»: «В полуфабрикатах достал я азу…» Дмитрия Александровича Пригова // «Полка». URL: https://polka.academy/materials/815 (дата обращения: 22.06.2025).

структура: форма азбуки, при «деконструкции» её нормативного содержания и «выворачивания» советских официальных идеологем в нём осталась неизменной, и это непосредственно влияет на восприятие текста. С помощью пародирования выражаемого через «традиционную» форму с иным содержанием происходит авторская модификация жанра детской азбуки для учащихся начальной школы. Старый жанр проходит процедуру «деконструкции» - старая схема утрачивается, взамен образуется новая, «приговская версия», отличная от исходной.

Стихотворение «При мне» представляет собой нагромождение фамилий знаменитых людей XX века, уже ушедших из жизни (но строго при жизни «реального» Пригова) а также графически симметрично сцементированных «в столбики» исторических событий, произошедших с 1940 г. (Вторая мировая война, распад СССР, советско-афганская война, распад единой Югославии, объединение ГДР и ФРГ, раздел Кореи на Северную и Южную, распад Чехословакии, крушение колониализма; при этом среди событий нет чеченской войны, против которой «биографический» Пригов в своё время подписывал открытое письмо вместе с рядом других деятелей журналистики и культуры тех лет). Среди упомянутых исторических деятелей встречаются: политики и правители государств, в основном из соцстран, здесь и далее без упоминания фамилий (Георгий Димитров, Иосиф Сталин, Никита Хрущев, Леонид Брежнев, Николае Чаушеску, Энвер Ходжа, Пальмиро Тольятти, Патрис Лумумба, Ицхак Рабин, «оба Ганди», Альдо Моро, Джон Кеннеди, Шарль де Голль, Густав Гусак, Людвиг Слобода, император Хирохито), литераторы (Борис Пастернак, Анна Ахматова, Николай Заболоцкий, Даниил Хармс, Александр Введенский, а также 2 официальных советских литератора Александр Фадеев и Михаил Шолохов, чьи смерти тоже пришлись на период жизни «биографического» Пригова), художники и архитекторы (Пабло Пикассо, Сальвадор Дали, Ле Корбюзье), композиторы (Дмитрий Шостакович, Сергей Прокофьев, Исаак Дунаевский, Игорь Стравинский), актрисы и певицы

(Мэрилин Монро, Мария Каллас), космонавты (Юрий Гагарин), «и многие, многие-многие-многие-многие замечательные люди скончались при мне». Конструкция «умер/скончался/был(а)/развалилась при мне» повторяется после каждого ряда с упоминанием фамилий и событий в целях имитации «нормального» силлабо-тонического стихотворения с хотя бы парной рифмой; для поддержания ритма в манере своеобразного ответа на вопрос виртуального «собеседника», подбрасывающего лирическому герою некоторые недостающие фамилии и факты из истории планетарного масштаба, могут повторяться отдельные упомянутые названия стран и фамилии («И ГДР, ГДР, ГДР кончилась при мне», «Да, Кеннеди, Кеннеди, Кеннеди при мне убили»). Закончив с перечислением покойников, лирический герой для контраста переходит к перечислению фамилий исторических деятелей, которые прославились различными способами при жизни биографического Пригова. В отличие от покойных политиков, живые знаменитости объединяются в более хаотичные связки, в связи с чем текст стихотворения начинает напоминать тексты Л. Аронзона с придуманными «смешными» фамилиями. Пригов в очередной раз играет с реципиентом, обманывая его ожидания. Например, в одной связке могут оказаться люди, которых в реальной жизни едва ли можно было бы представить себе за одним столом, в одном зале или на одной общей встрече, как то:

- композитор Альфред Шнитке, поэт-перформансист Лев Рубинштейн, кинорежиссёр Андрей Тарковский и писатель-журналист Александр Кабаков;

- актёры боевиков Сильвестр Сталлоне и Арнольд Шварценеггер, эстрадный певец Майкл Джексон, актриса и фотомодель Ким Бейсинджер, кинорежиссер Квентин Тарантино, футболисты Мишель Платини и Марко ван Бастен;

- вслед за автогонщиком Михаэлем Шумахером, боксёром Майком Тайсоном и теннисистом Андре Агасси последовательно упоминаются преступники: серийный убийца Андрей Чикатило, террористы Карлос Ильич

Рамирес и Шамиль Басаев, революционер Эрнесто Че Гевара, The Beatles и философ Жак Деррида.

В отличие от умерших, в части о живых, что были «при мне», Пригов не упоминает ни одной фамилии активного в те годы российского или зарубежного политика (хотя в соответствии с представленной выше логикой Пригову можно было подобным хаотичным образом скрестить, например, Хусейна, Миттерана, Коля, Клинтона, Хасбулатова, Милошевича, Дм. Васильева, Ельцина, Анпилова, Новодворскую, Лужкова, Буша-старшего, Кучму, Немцова и Баркашова – все они «тоже были при мне»), а также ни одной фамилии из мира массовой или элитарной российской культуры тех лет (например, в целях деконструкции жизни ельцинской России в «угаре нэпа» по аналогии с деконструкцией «мира советского человека») – российских эстрадных певцов, рок-музыкантов, актеров театра и кино, учёных, спортсменов, журналистов и телеведущих, представлены только зарубежные. Теоретически, в подобном приговском «винегрете», если бы он имел место быть или хотя бы получил развитие в тексте «При мне», могли бы оказаться одновременно:

- серьёзные актёры театра и кино (в том числе и активно рефлексирующие по поводу актуальных событий в стране и мире), оперные, народные и эстрадные певицы (например, Георгий Жжёнов, Юрий Никулин, Михаил Козаков, Евгений Леонов, Олег Табаков, Олег Басилашвили, Дмитрий Певцов, Александр Песков, Лада Дэнс, Филипп Киркоров, Галина Вишневская, Сергей Лемох, Вячеслав Бутусов, Константин Кинчев, Наталья Королёва, Людмила Зыкина, Надежда Бабкина, Ольга Воронец и Ирина Салтыкова);

- политические комментаторы разных взглядов на жизнь с разных телеканалов, ведущие телеигр или эстрадных хит-парадов (например, сохранившиеся с советских времён лица первого канала в одной связке с ведущими и журналистами частных телеканалов вроде НТВ, ТВ6 или MTV);

- нобелевские лауреаты, учёные, эзотерики, сектанты и шарлатаны (напр., Виталий Гинзбург, Жорес Алфёров, Александр Яковлев, Юрий Рыжов, Анатолий Фоменко, Аллан Чумак, Анатолий Кашпировский, Григорий Грабовой, Мария Цвигун-Дэви-Христос и Евгения Давиташвили);

- персонажи рекламы уровня тёти Аси или Лёни Голубкова и его брата и герои латино- и североамериканских сериалов, фильмов (Уокер, Бриджес, Рэмбо, Круз, просто Мария, Роза);

- сатирики и эстрадные юмористы (Михаил Жванецкий, Аркадий Арканов, Евгений Петросян, Александр Иванов, Ефим Шифрин, Михаил Мишин, Григорий Горин);

- контркультурные авторы, «солидные» литераторы и авторы бульварных романов и женских детективов (сам Пригов, Сергей Гандлевский, Иван Жданов, Геннадий Айги, Руслан Элинин, Римма Казакова, Инна Лиснянская, Александр Проханов, Леонид Жуховицкий, Эдуард Лимонов, Эдуард Успенский, Юрий Карякин, Валентин Распутин, Василий Белов, Виктор Астафьев, Сергей Михалков, Георгий Владимов, Эдвард Радзинский, Виктор Доценко, Александра Маринина, Дарья Донцова);

- спортсмены и манекенщицы (Евгений Кафельников, Александр Могильный, Вячеслав Фетисов, Игорь Ларионов, Павел Буре, Игорь Добровольский, Дмитрий Аленичев, Валерий Карпин, Егор Титов, Дмитрий Харин, Анна Курникова, Светлана Богинская, Татьяна Гуцу, Татьяна Лысенко, Анатолий Карпов, Владимир Крамник, Мария Калинина, Юлия Курочкина, Инга Дроздова, Александра Петрова, Полина Ташева), и другие персонажи, не сходившие в те годы с экранов телевизоров и страниц массовой периодики; из космонавтов среди тех, кто был «при мне» был повторно упомянут только Гагарин.

Но Пригов и здесь обращается к приёму обмана реципиента: взамен всего перечисленного выше лирический герой ограничивается фразой «…и многие, многие, многие другие, здесь не помянутые объявились при мне…»,

с аналогичным повтором слов, как в случае с Кеннеди или ГДР, после чего переходит к перечислению актуальных проблем, с которыми столкнулась Земля на рубеже тысячелетий: СПИД, глобальная компьютеризация, терроризм, угроза ядерной войны, загрязнение окружающей среды, клонирование человека.

Как уже говорилось выше, Пригов создаёт своего «лирического героя», присутствующего на метафизическом уровне всех его поэтических текстов. Главным его продуктом становится «он сам», точнее, некое «обезличенное я», скрывающееся за псевдонимом «Дмитрий Александрович Пригов» с обязательным указанием отчества. «Д. А. Пригов»-персонаж сознательно ставит себя в один ряд с другими классиками русской литературы, как Ф. Достовский, А. Пушкин, Л. Толстой (напр., «Пригов, Пригов, Пригов, Пушкин…»), а в «Советских текстах» и вовсе стремился отбить у Пушкина право именоваться «почётным поэтом земли русской», или же «Нашим всем»[308]. Создание такого персонажа, вызывающего ассоциации с вышеозначенными «корифеями», имеет прямое отношение к традициям, заложенным всё тем же Пушкиным в первой половине XIX века. В это время состоялось серьёзное изменение идиолекта поэтических произведений, он становится более доступным, то есть более «народным». Поэзия в целом перестаёт быть элитарной. Подобные тенденции можно наблюдать и в творчестве Пригова. Язык Пригова изобилует пародиями на «просторечный» народный дискурс. Например, слово «Щастье» является отсылкой к народному говору, в крайнем случае к украинскому языку, воспринимаемому некоторыми обывателями как южнорусский диалект русского языка без каких-либо признаков самостоятельности. Или «Хитлер», слово, представляющее собой ёрничество над немецкой фонетикой, одновременно ещё и снижающее образ фюрера, что также нередко присуще народному

[308] *Голынко-Вольфсон Д.* Читая Пригова: неоднозначное и неочевидное // Новое литературное обозрение. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2007/5/chitaya-prigova-neodnoznachnoe-i-neochevidnoe.html (дата обращения: 23.06.2025).

дискурсу. С помощью иронии и пародии Пригов конструирует дискурс человека, максимально приближённый к советским реалиям.

Народные просторечия также интегрируются в приговский текст «Азбука-3». В нём всё в том же алфавитном порядке были сцементированы фразы, сюжетно не связанные между собой, имитирующие поток сознания, по аналогии с некоторыми текстами Леонида Аронзона. Например: «Во поле берёзонька стояла! <...> Ёклмн <…> Душа болит». Тем самым формируется образ некоего откровенно гротескного «народного пространства». Для Пригова характерна поэтизация бытовых реалий, по аналогии со Скарроном и Буало, они всегда наделяются сакральным смыслом. Поэтическое и рутинное в его текстах тесно переплетаются. Эту поэтизацию можно наблюдать на уровне не только используемых языковых средств, но и формируемого художественного пространства. Показательным в данном случае является текст Пригова «Тараканомахия», в котором об образе жизни таракана рассказывается, как если бы он был былинным героем, а сама борьба с незваными гостями подаётся или как батальная сцена уровня «Войны и мира» Толстого, или же как диалог из «Песни о вещем Олеге»:

Вот таракан с распахнутым крылом
По стенке бегает игриво
На что тебе, крыло, мой милый? –
Да чтобы Богу угодить
Он любит, говорят, крылатых
К тому ж оно не тяжело

<…>
Таракан - он проигрывает на большом и открытом
пространстве
Но среди закоулков-проулков - он просто король
Там на хвост тебе сам он насыпет и перец и соль

В общем, там тебе с ним повстречаться бы было опасно

Согласно Ролану Барту, современная поэзия подрывает стихийную функциональность языка и оставляет в неприкосновенности только его лексические основы: «Современная поэзия разрушает реляционные связи языка и превращает дискурс в совокупность остановленных в движении слов. А это означает переворот в понимании Природы. Распад нового поэтического языка на отдельные слова влечет за собой разложение Природы на изолированные элементы, так что Природа начинает открываться только отдельными кусками…». В реляционных отношениях сохраняется только само их движение (напр., музыкальность), но не истину, которую они когда-то заключали в себе. Акцент на риторико-метафорической работе языка во многом связан с переосмыслением классической концепции языкового знака. В парадигме постмодернизма языковой знак теряет непосредственную связь с реальностью, референтом знака становится здесь не концепт или смысл, не объект реальности, а иной знак. Происходит постепенное превращение слов-понятий в слова-симулякры, и в этой бессмыслице, как заметил Ж. Бодрийяр, присутствует одновременно и некий определённый шарм, и соблазн, или совращение. В совращении Бодрийяр выделяет 3 исторические фазы, имитирующие обряд посвящения в некое подобие масонской ложи: ритуальная (церемония), эстетическая (совращение как стратегия соблазнителя), политическая. Совращение по Бодрийяру присуще всякому дискурсу, да и миру в целом. Знак, согласно тому же мыслителю, также проходит 4 стадии развития: отражение некой «глубинной реальности», маскировка и всевозможное её извращение, утрата всех связей с реальностью и переход из разряда видимости в разряд симуляций. Знак фактически разменивает себя на другие знаки, начинает функционировать в поле риторики и метафорического употребления. «С концом обязательного знака наступает царство знака эмансипированного, которым могут теперь одинаково пользоваться все классы. На смену знаковой эндогамии,

свойственной статусным обществам, приходит состязательная демократия. <…> Но такой… знак уже не имеет ничего общего со знаком обязательным…: он подделывается под него — не путем извращения оригинала, а путем расширительного употребления материала, чья ясность была всецело обусловлена его принудительной ограниченностью. Новоевропейский знак, выражающий уже не дискриминацию, а лишь состязательность, разгруженный от всякой принудительности, общедоступный, — все еще, однако, симулирует свою необходимость, выдавая себя за связанный с миром…»[309].

Точно так же и Пригов занимается деконструкцией, профанацией образов жизни и мысли «типично советского человека» с его неистребимыми оптимизмом, готовностью к преодолению трудностей, неприхотливостью, любовью к отчизне и существующему политическому режиму. «Вот я курицу зажарю, жаловаться грех. Да я ведь и не жалуюсь, что я – лучше всех?». Концептуалисты часто повторяли, что их главной художественной задачей являлось «освобождение из плена языка». Результатом выстраивания Приговым ино-мира из пустот и симулякров является созданием «минус-языка», симулятивного по своей сути, как и у деятелей ленинградского андеграунда. Одним из примеров «словоформы» этого минус-языка является некий «ердуаспр осил» - словосочетание, близкое к тем, которые любил создавать в текстах Л. Аронзон. Пригов одновременно высмеивает и массовую, и классическую, и эпигонскую литературу, играет с читателем, одновременно запутывая его и постоянно издеваясь над его ожиданиями. Ввиду невозможности создать что-то революционно новое, современное искусство, не исключая и литературу, стало представлять собой игру цитат, открытых подражаний, заимствований, обилие «вариаций на чужие темы», пытаясь тем самым найти новые формы самовыражения, чтобы не стоять на месте и не превращаться тем самым во вмёрзшего во льды мамонта. Говоря о специфике творчества на «минус-языке» М. Шапира, можно отметить

[309] *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 114-115.

следующие его черты: ориентация на живой язык социума, на современную речь, не оставляя в стороне и маргинальную, подпольную лексику, что позволяет авторам играть на традиционных оппозициях высокого и низкого, коллективного и индивидуального. Центр тяжести в концептуальном тексте всегда находится где-то между автором, текстом и реципиентами, текст же при этом будет играть равнозначную, но не доминирующую роль. Языковой мир таких текстов оказывается необычайно широким и разнообразным, в нём, как в плавильном котле, охватывается широкий диапазон стилей от официально-советской риторики до уличных, рыночных, подъездных переговоров, вульгарных просторечий и табуированной лексики.

На карте современной русской поэзии Лев Рубинштейн (1947-2024) имел устойчивую репутацию поэта-перформансиста, который писал тексты на библиотечных карточках и зачитывал их со сцены в ритме, сопоставимом с интенсивным перелистыванием страниц библиотечных каталогов. По словам Олега Аронсона, Рубинштейн – это «поэт эпохи репродукций», коллекционер моментов литературности, хранящий их как память и вместе с тем постоянно монтирующих их в стилистике киноправд Дзиги Вертова[310] или же классического немого кино, эпизоды в видеоряде которого постоянно перебивались титрами. Показательной в данном случае является текст «Очередной программы», представляющей собой сложение следующих карточек: «Номер первый, говорящий сам за себя. Номер второй, намечающий основные понятия», «Номер третий, продолжающий намечать основные понятия», «Номер четвёртый, продолжающий намечать основные понятия»… «Номер девятнадцатый, где Автор готов дать некоторые предварительные разъяснения», «Номер двадцать первый, свидетельствующий о решении Автора именовать настоящий текст “Очередной программой”», «Номер двадцать седьмой, где Автор отвечает

[310] *Аронсон О.* Слова и репродукции (комментарии к поэзии Льва Рубинштейна) // Журнал «Логос», № 6, 1999. URL: https://ruthenia.ru/logos/number/1999_06/1999_6_14.htm (дата обращения: 23.06.2025).

молчанием на вполне возможные обвинения в неопределённости авторской позиции, а также на различные упрёки как профессионального, так и личного характера. Причём остаётся неясным, принимает он их или нет», «Номер пятьдесят восьмой, где Автор спрашивает, прав ли он?» и др. Подобную игру с заголовками можно наблюдать и в оглавлениях некоторых книг («Глава первая, в которой мы знакомимся с Винни-Пухом и несколькими пчелами…», «Глава вторая, в которой Винни-Пух пошел в гости, а попал в безвыходное положение», «Винни-Пух и все-все-все…», А. А. Милн; «Глава первая, в которой Джельсомино забивает гол, а потом начинается самое интересное», «Джельсомино в стране лжецов» Дж. Родари).

В произведениях Л. Рубинштейна широко представлены речевые жесты повседневности, избитые литературные штампы, многочисленные вырванные из контекста цитаты. Между ними всегда будет отсутствовать причинно-следственная часть, как и в текстах тех же Аронзона или Пригова, и именно это обстоятельство позволяет строить тексты Рубинштейна по образцу некоего систематического каталога. Стихи на карточках – это авторский жанр, в рамках которого цитаты записывались на куске бумаги и только затем зачитывались и (или) перебирались. Каждое новое высказывание на карточках являлось новым, уникальным, но при этом не всегда удавалось понять, от одного и то же лица исходит оно или нет. В отличие от Пригова, поэтическое «я» Рубинштейна будет складываться из множества таких «голосов», а также из разрозненных воспоминаний, наблюдений, стихотворных отрывков и прочих составных частей окружающей действительности.

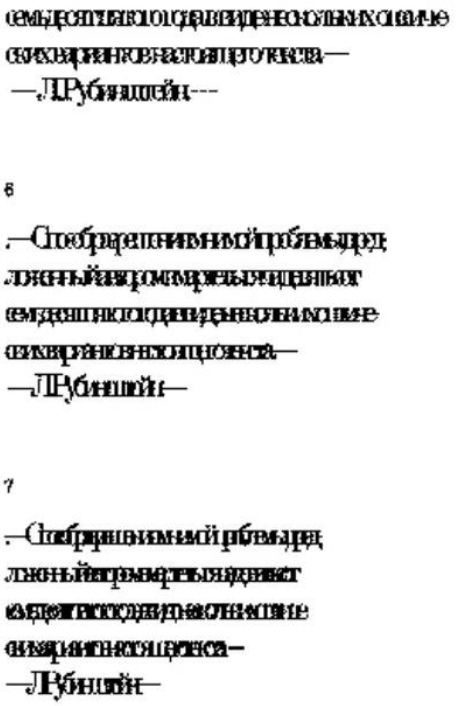
Многие картотеки Рубинштейна соблюдали правило фрагментарности «одна карточка = одна синтагма, одна строка, один период, один абзац», напр.: «И ангелы бывают разные. Ну и семейка! Серьезный разговор. <…> Алексеев волновался на зря. Анна Арнольдовна предостерегает…» («Шестикрылый серафим»); «Программа наименований. Программа эпической экскурсии. Программа предстоящих иллюминаций или

предварительная программа. Апология данного случая. Апология имён. <…> Ad libitum» («Программа наименований»), «Мама мыла раму. Папа купил телевизор. Дул ветер…», «Ну что я вам могу сказать? Он что-то знает, но молчит. Не знаю, может, ты и прав» («Появление героя»). В некоторых подборках автора может наблюдаться тенденция к переносам фраз на следующие карточки, близким к анафорам в нормативном стихосложении, к заиканию, сознательным запинкам и повторениям. Среди множества примеров последних следует остановиться на нескольких наиболее репрезентативных, например, на «Дружеском обращении 1983 года» - «Дорогой друг! Мы отдохнём!»; «Дорогой друг! Мы воспрянем, поверь!»; «Дорогой друг! Мы ещё вернёмся к нашему разговору!»; «Дорогой друг! Пойдём дальше – там видно будет!»; «Мне приснилось, будто бы радость поистине не ведает границ. Проснувшись, я подумал: "Да уж, конечно...". <…> Мне приснились целых два аргумента в мою пользу, но я их, разумеется, не вспомнил…» («С четверга на пятницу», 1985 г.); «Я пишу под завыванье ветра, под дребезжанье оконных рам, под шум прибоя…», «Я пишу: тут началось нечто вообразимое!» («Вопросы литературы» 1992). В части карточек может наблюдаться пунктуационный аскетизм в радикальном варианте: «(Тайный свет невмоготу). Тайный свет невмоготу… Полоса совпадений. Полоса совпадений… Полоса посулов вечерних обещаний полоса последних перемен в меру плаксивого ожидания если не перемен то полезных движений полоса плоскостных эффектов предубеждённого зрения против реалий благоухающего пространства - - » («Программа наименований»). В знаменитом примере «Это я. А это я. А это я в трусах и майке…под одеялом с головой… бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной» Рубинштейном имитируется следующая жизненная ситуация: человек демонстрирует третьим лицам свой фотоальбом и даёт некое подобие самоочевидных комментариев – это я, это тоже я, это мама, это я, когда мне было 9 дней, а это мы на свадьбе…

Произведение «Двенадцать-тринадцать стихотворений» структурно напоминает визуальные опыты Пригова или Аронзона: под видом стихотворного произведения автор выдаёт совокупность строчек, начинающихся с порядковых числительных и представляющих собой алогичные конструкции, вызывающие смех реципиентов: «Первое стихотворение называется “Возникновение второго плана”» (возможно, отсылка к монтажным листам кинофильмов и телепередач, где в левой части каждой страницы расписывался видеоряд, соответствующий тем или иным словам фигурантов), «Второе стихотворение называется “Несколько положений в пользу авторского самомнения”» (может являться аллюзий на научные статьи с заголовками вроде «Несколько слов о поэтике молодого Александра Блока» или же на названия кинофильмов, как, например, «Несколько дней из жизни И. И. Обломова»), «Третье стихотворение называется “Зимняя ночь”» (по аналогии с классической русской поэзией XIX века), «Четвёртое называется “Запредельный свет”» (возможно, по аналогии с названиями полотен художников), «Пятое [4-я и последующие строчки строились уже без упоминания слова «стихотворение», но без серьёзных повреждений визуальной симметрии на письме] называется “Развёрнутое определение периода поэтической речи”» (по аналогии со случаем со «вторым стихотворением»), «Шестое называется “Меланхолия”» (по аналогии с «третьим»). Также среди примеров встречаются варианты «Гиперболический текст на сто тридцать четыре секунды декламации», «Диалог с формой», «Подражание антикам» (по аналогии «Подражания Буало» у Е. Шварц) и «Ещё одно небольшое стихотворение называется “Частушка о душе”».

Текст «Способ разрешения мнимой проблемы, предложенный автором в марте тысяча девятьсот семьдесят пятого года в виде нескольких оптических вариантов настоящего текста» начинается и выглядит как своеобразный заголовок эссе или же цитата самого Рубинштейна. После него, согласно ожиданиям неподготовленного реципиента, должна была

следовать серия карточек, имеющих некоторое отношение к проблеме, или же её различные вариации, как в примерах карточек с порядковыми числительными. Но Рубинштейн обманывает читательские ожидания: текст представляет собой эксперимент на поприще визуальной поэзии. На каждой последующей карточке (а всего их будет 7 штук) будет представлен тот же текст, что и в заглавии, но всегда с существенными отличиями визуального характера. На каждой новой карточке расстояние между буквами и словами будет постепенно сужаться, вплоть до наезда букв и слов друг на друга, так, что начиная с пятой карточки текст не представляется возможным расшифровать, а седьмая будет представлять собой некое подобие вензеля, монограммы или же стихотворных строчек с изъятыми гласными (вроде «Спсбрзршнмнмйпрблмпрдлжннйвтрмвмрттсчдвтьстсмдстптггдввднсклькхп тчскхврнтхнстщгткст. ЛРбнштйн»). Вот в таком виде последние карточки «цикла» были представлены в «Большой картотеке» Рубинштейна (2015):



Все обозначенные выше фрагменты были занесены на отдельную карточку, обладали самостоятельностью и смысловой завершённостью, представляя собой некий расхожий оборот, фрагмент прямой речи, отдалённо напоминающий выдержки из уже давно написанного

литературного произведения. Паузы необходимы для переворачивания карточек, для выделения каждого фрагмента, что также способствовало деавтоматизации восприятия перформанса реципиентами, его адаптации под условия перформативного моноспектакля с участием поэта. Постепенно этот устный комментарий будет разрастаться, включать в себя практически всю жизнь до условного конца. Все знаки становятся монтажом фрагментов некогда увиденных типичных сцен, превращаются в коллективный шум. Формирование картины из фрагментарности можно также считать предвестием «нового театра», получившего большое развитие в российской драматургии в начале-середине 2000-х годов, с его монодрамами-вербатимами, готовыми высказываниями, обретавшими театральную форму в соответствующем обрамлении. Каталожные перформансы Рубинштейна – это в сущности такие же небольшие спектакли. Сам автор говорил об этом так: «Они вещны, то есть сами по себе существуют как художественный объект. Их можно показывать на выставке. К тому же картотеки очень театральны – с их помощью можно разыгрывать перформансы, что иногда и происходило»[311].

Представление обо всём языковом слое поэт пытается создать исключительно минимальными средствами. Услышав фразу вроде «ты храпишь», реципиенты имеют возможность мгновенно достроить «в уме» и характеры участников диалога, и их отношения между собой, выйти за пределы двумерного пространства, развернуть его во времени. Чередованию карточек здесь соответствует чередование разных речевых фрагментов, демонстрирующих особое отношение к языку не как к способу описания мира, а как предмету описания реальности. В процессе освоения рубинштейновских фрагментов на карточках, в целом представляющих собой «мир в миниатюре», происходит очень резкое, почти контрастное чередование фрагментов неоднородных языков, от вульгарно-обиходного до

[311] *Горовиц Е.* Жизнь по карточкам // Международный еврейский онлайн-центр jewish.ru. URL: https://jewish.ru/ru/people/culture/204596/ (дата обращения: 27.06.2025).

узкоспециализированного, пестрящего профессионализмами. Обычно это литературные эрзац-цитаты из текстов самых разных жанров, не исключая и их появлений под видом «других», переодетых в чужие одежды. Отбор фрагментов осуществлялся Рубинштейном по принципу метонимии, то есть «вырванный» из исходной среды фрагмент замещает собой целое – дискурс, к которому изначально и принадлежала. Отбирались всегда только готовые объекты, которые в процессе подготовки перформансов и последовательной читки приобретали знаковый характер. Разные голоса сменяют друг друга, и это нельзя считать голосами конкретных людей, а только голосами «всех и никого». На месте одного автора оказывается множество таковых, как и вместо одного языка – множество чужих языков, или идиолектов, индивидуальности в результате всего этого творческого процесса просто стираются. Например, в подборке карточек «Из дневных занятий» могут быть состыкованы следующие фрагменты с неоднородным содержанием: сначала может быть представлен фрагмент, как будто бы вырванный из контекста детективного произведения как в печатном, так и в экранизированном варианте (размышления следователя, ведущего неназванное уголовное дело, и рассказывающего об особенностях поведения некоего Максимова, который отличался «ослепляющей и оглушающей яростью, чёрной шершавой злостью как на себя, так и на всё окружение, которое попадалось ему на глаза»), через несколько карточек резко сменяющийся фрагментами, которые с точки зрения стилистики можно было смело приписать одновременно и к текстам «натуральной школы» 1840-х годов, и к эпистолярным романам русской литературы первой половины XIX века, и даже к низкокачественным «машинным», дословным переводам текстов зарубежной литературы и кинофильмов без последующей «огранки»: «Карелина, станцуй нам ещё. Разве это забудешь? И небесную чистоту движений… И липкие улыбочки на жирных потных лицах “истинных ценителей прекрасного”… И… Станцуй ещё, Карелина. Разобраться в отношениях…»; «Ситуация, представляющаяся маловероятной, а тем не

менее реально сложившаяся. Вопросительный знак в скобках. Ты, стыдливо потупясь, чуть слышно ответила “да”, и вся жизнь обрела совершенно другое значенье. Часто ставишь одну задачу, а решаешь совсем другую, куда более существенную. Почти что всегда. Провести параллель»… Или в «Появлении героя», где представлены строчки, вырванные из контекста повседневной вербальной коммуникации (или же в теории возможные для создания «нормативного» стихотворного произведения), плохо связанные между собой с точки зрения логики здравого смысла, но при этом сцементированные в единый перформанс, в основе которого лежит многоголосие: «Благодарю Вас, я сама. Да как-то я уже привык. Мне это нужно или Вам? Ты тоже в общем-то не прав. А что там про ученика? Я ж говорил тебе: не лезь! Оставь меня – мне тяжело. Ну ты бы позвонил, узнал… Ты хоть бы форточку открыл. Ещё разок – и по домам. Жратва там, правда, будь здоров. Сил больше нету никаких! Какая рифма к слову “Пять”? Упрямый как не знаю что. Шесть букв. Кончается на П. Ну всё. Пока. Я позвоню…». Ближе к концу перформативного «цикла» «Из дневных занятий» короткие полифонические реплики «из жизни» сменяются пародийными постмодернистскими стилизациями в духе концептуализма. Например, на одной из карточек в подборке может возникнуть текст, пародирующий и условие задачи из советских учебников математики для учащихся начальных классов (напр., «Маша и Настя могут вымыть окно за 20 мин. Настя и Лена вымоют это же окно за 15 мин, а Маша и Лена – за 12 мин. За какое время девочки вымоют окно, работая втроем?»), и же тексты официальной советской детской литературы вместе взятые (о жизни советских школьников – учёбе, досуге, летнем отдыхе, конфликтах со сверстниками и родителями, и т.п.). У Рубинштейна «задача-фрагмент текста детской литературы» будет сформирована более витиевато, по образцу той, что была представлена в прямой речи отца в одном из «Денискиных рассказов» В. Драгунского *(«Когда мальчишка из первого класса "В" просыпается, он потягивается столько времени, сколько одевается мама*

плюс папина чистка зубов. А умывается он, сколько дедушкины газеты, деленные на бабушку… На уроки он опаздывает на столько минут, сколько потягивается плюс умывается минус мамино вставание, умноженное на папины зубы. Спрашивается: кто же этот мальчишка из первого "В" и что ему грозит, если это будет продолжаться?»), изобиловать на первый взгляд избыточными, но очень важными для исследователя деталями: подаваемые к столу блюда, игры и развлечения, характерные для советского периода истории России и прежде всего для взрослого населения, подаются у Рубинштейна как составные и неотъемлемые части именно детского досуга (подобное Л. Аронзон проделывал в тексте «В спальне детсада плакат…», вписывая слова вроде «менструации» и «поллюции» в детский лексикон): «К ученику на день рождения пришли гости, его одноклассники: две девочки и три мальчика. Угощение состояло из семи кусков бисквитного торта и пяти бутылок напитка «Байкал». Одна девочка съела два куска торта и выпила полторы бутылки воды «Байкал». А один из трёх мальчиков на спор выпил всю остальную воду и сказал, что мог бы ещё. Торт ребята не доели: остался один целый кусок и один надкусанный. После угощения ребята играли во мнения и в балду. День рождения прошёл интересно и весело. Когда гости разошлись, ученик остался один и стал думать…». О чём думал этот школьник после весёлого и внешне беззаботного веселья, на карточке речь уже не идёт.

Цикл карточек «Это всё» с визуальной точки зрения схожим образом будет деконструировать упражнения из учебников и рабочих тетрадей по русскому языку, связанные с обучением школьников склонению имён существительных по падежам, но построены они опять будут в «запинающейся», «заикающейся» манере: «ЭТО ВСЁ значит (что?). ЭТО ВСЁ выражает (что?). ЭТО ВСЁ объединяется (чем?). ЭТО ВСЁ напоминает (что?). ЭТО ВСЁ взывает (к чему?) ЭТО ВСЁ исходит (из чего?)». Эта подборка карточек Рубинштейна напоминает шуточные стихотворения и песенки, звучавшие в сатирических телевизионных передачах 1980-х годов

(напр. «Где-то кто-то для кого-то / Из чего-то сделал что-то. / Это что-то, не пустяк, / Кто-то сделал кое-как. <…> Вдруг заметил кое-кто: / Что-то вроде бы не то. / Что-то внутрь просочилось, / Что-то набок накренилось / Кто-то закричал “тону!”, / Кто-то явно шел ко дну. / Хорошо на этот раз / Кое-кто кого-то спас…»). Ни на один вопрос ответ поначалу не даётся, что снова открывает большие возможности для воображения реципиентов (что именно «всё»?). С девятой карточки после сочетания слов «ЭТО ВСЁ» (выведенного заглавными буквами) следует набор не связанных между собой словосочетаний, вырванных из контекста различных узкоспециализированных научных публикаций и передач, математических формул, теорем и лемм: «ЭТО ВСЁ система дистанций, пересматриваемая каждый раз заново; слабые мерцания понятийных контуров; сумма факторов, не всегда фиксируемых». «ЭТО ВСЁ положение вещей, обусловленное самим ходом событий; постепенное узнавание объекта; постоянная смена положений, состояний, объектов и т.д…»; нагромождения слов в духе текста «Каким был Хвостенко?»: «ЭТО ВСЁ так же необходимо; говорит само за себя; органично; предельно направлено на объект; комедийно; близко к истине; всесильно; бьётся наподобие рыбы; мало с чем сопоставимо; уходит корнями бог знает куда; остроумно; позлащено печалью; предопределено всем ходом событий…». Перформанс завершается словами «ЭТО ВСЁ».

Подборка карточек «Мама мыла раму» открывается с серии карточек, на которые схожим образом были выведены простые предложения с минимальным количеством второстепенных членов, схожим образом позаимствованы из советских учебников по обучению грамоте для детей младшего школьного возраста. «Мама мыла раму», «Папа купил телевизор», «В кино шёл интересный кинофильм» (в строчке содержится тавтология: в кинотеатрах шли исключительно кинофильмы, телефильмы или телевизионные многосерийные фильмы, слова «сериал» тогда ещё не существовало, создавались специально под показ на ТВ и в кино никогда не показывались), «Дул ветер». Среди этих «детских» предложений, специально

адаптированных под типичную детскую же речь, попадаются и предложения крамольного, совсем не детского содержания – «Саша Смирнов сломал ногу», «Папа бросил курить», «Зою ужалила оса» (возможно, аллюзия на строчку «Айболита» Чуковского: «И пришла к Айболиту лиса: “Ой, меня укусила оса!”»), «Боря Никитин разбил голову камнем», «Инвалид сгорел в машине» (что созвучно с текстом детских «садистских стишков» вроде «Мальчик в деревне нашёл миномёт, больше в деревне никто не живёт» или «Дети в подвали играли в гестапо, зверски задушен сантехник Потапов», а также с заголовками российской жёлтой прессы 1990-х и 2000-х годов: «Астероид из говна: неопознанный вонючий объект пробил крышу новому русскому»[312], «Сперматозоид Филиппа: подвижен ли он?»[313], «Отравившийся вафлями мужчина напал на скорую помощь», «Грудь артистки или певицы Х после кормления ребёнка рассосалась до нуля», «Актёрские хвори», «Марафонца тренировала свора собак!», «Поют мотивно, а слушать противно!», «МОК признал сауну с девочками олимпийским видом отдыха!», «Ведущий Y учился на педагога, а попал в [телепередачу канала НТВ] “ЧП”», «Мария Киселёва [популярная спортсменка и телеведущая 2000-х гг.]: “Я сплю в одной постели с Володей, Сидни и Толстощёким!”» и мн. др.), «Мы мечтали, чтобы скорее была война!» (при том, что официальные советские учебники, наоборот, включали в себя пацифистские тексты вроде «Я не хочу войны» Расула Гамзатова). Также могут попадаться вырванные из контекста фрагменты прямой речи детей и подростков, комментирующих события, происходящие во дворе, в школе, дома: «У бабушки был рак. Бабушка умерла во сне», «Таня Чиркова – дура!», «Полина Мироновна сказала, что её Борька – тупица», «Отец Юры Степанова был беззубый, мать

[312] Материалы 1998 года. Октябрь 1998 г. Пишущие журналисты, ведущие теле- и радиопередач, редакции СМИ // Интернет-портал «Грамота.ру». URL: https://web.archive.org/web/20170909190820/http://gramota.ru/biblio/research/rubric_370/rubric_379/ (дата обращения: 05.07.2025).

[313] *Пищикова Е.* Наивная жёлтая пресса. «Мегаполис-экспресс» первым сошёл с плодоносного поля // Интернет-портал GlobalRus. URL: https://web.archive.org/web/20090523101712/http://potrebnosti.globalrus.ru/pragmatics/778082 (дата обращения: 05.07.2025).

толстая, а сестра придурочная». Иногда в подборках могут встречаться и карточки с более радикальным содержанием, не брезгующие использовать нецензурную брань и сниженный «уличный» язык: «Дай-ка посмотреть… Бха-га-ват-ги-та! Что это ещё за хуйня?», «Кто симпатичный? Эта макака усатая симпатичный? Ну ты даёшь!», «Слышно не было, но сильно воняло…».

Таким образом Рубинштейн приучал реципиентов своих перформансов, которые очень легко разыгрывались, к тому, что «автор находится среди нас», открывая дорогу для постконцептуалистских опытов, в рамках которых лирическое я снова вернулось в поэзию. Как только затёртые цитаты закончились, и весь материал для карточек был уже отработан, Рубинштейн бросает создавать картотеки и переключается на создание эссе, колонок в журналах и газетах либерального характера и оппозиционной направленности, политических комментариев на актуальные темы[314]. Сам он так объяснял причины такого поворота в одном из интервью: «Времена поменялись прежде всего в том смысле, что с появлением компьютера, интернета, социальных сетей та самая «карточка» перестала быть хорошо понятным многим поколениям «носителем». Она стала архивным, отчасти музейным предметом. Сейчас писать на карточках - все равно как писать на глиняных табличках…»[315].

Тем не менее, несмотря на всё это, в поздние годы жизни (конец 2010-х годов) Рубинштейн несколько трансформировал привычную идею написания «стихов на карточках», выпустив книгу «Мой календарь. Целый год» (2018). Этот шуточный «календарь» представляет собой пародию на советские, а затем и российские отрывные календари, на страницах которых, помимо сегодняшних числа и месяца, содержались, в зависимости от тематической направленности и целевой аудитории «календариков», сведения о долготе

---

[314] *Оборин Л.* Указ. соч.

[315] *Визель М.* «Карточка» перестала быть понятным носителем // Проект «Год литературы». URL: https://godliteratury.ru/articles/2016/02/19/kartochka-perestala-byt-ponyatnym-n (дата обращения: 27.06.2025)

дня (напр., 3 июля с.г. рассвет в 04:45, закат в 20:45), полезные советы для садоводов и огородников, о религиозных праздниках, об именинниках дня в разбросе от великих писателей, политиков и полководцев до эстрадных певиц, спортсменов и телеведущих, народные приметы, или же тексты в духе «4 апреля именины отмечают носители следующих имён: Василий, Ефим, Василиса, Дарья, Полина, Аглая» (с указанием святых, соответствующих приведённым именам). Здесь, в отличие от большинства приведённых ранее примеров «хаотичного» рубинштейновского творчества, все строчки будут согласованы по смыслу и расставлены в хронологической последовательности от 1 января до 31 декабря. Рубинштейн приводит по одному любопытному факту на каждый календарный день года, который необязательно может быть связан с Россией, «боготворимыми» политиками или деятелями культуры, и затем даёт свой комментарий, являющийся отрывком (или «выдержкой») из собственной памяти по итогам разных лет жизни.

Подобная трансформация творчества поэта вряд ли была спонтанной, как и уход от карточек к актуальной публицистике. С середины-конца 2010-х годов и до 2022 года (то есть до запрета в России легальной деятельности популярных иностранных социальных сетей) подобный формат письма использовали многие российские журналисты и общественные деятели вне зависимости от их политических взглядов. Они брали из новостной ленты тот или иной заинтересовавший их материал (это могли быть выступление президента, рецензия телекритика, колонка публициста уровня того же Рубинштейна, параллельный пост кого-то из действующих или же бывших товарищей – отношения между давними друзьями в те годы часто рушились в том числе и по идейным соображениям), знакомились с ним, и уже только затем приводили в «постах» свой обстоятельный комментарий, или даже мини-колонку. Иногда подобные посты могли основываться на событиях личной встречи – звонок или письмо друга, с которым была давно потеряна

связь, встреча на публичном мероприятии, услышанная на улице реплика. Вот несколько примеров (орфография и пунктуация оригиналов сохранены):

Вариант 1: «Когда-то я работала на канале НТВ. В те годы, это был телеканал номер один! Коллеги с других каналов нам тихо завидовали. И дело было отнюдь, не в высоких зарплатах и гонорарах. Этот канал был номер один среди аудитории. Но, лихие девяностые закончились. Пришли иные времена… впрочем, я сегодня хотела поговорить не об этом. Я искренне удивляюсь, когда журналисты цепляются за одну тему, типа, якобы, измены какого-то Тарзана. И темы Старушки Федосеевой-Шукшиной и прохиндея Алибасова, уже несколько недель не сходят с экрана. НО, вспоминать и уж тем более делать целые программы о таких…, это простите, ниже плинтуса. Возможно, вы со мной не согласны. Пишите, спорьте, давайте искать истину» (пользователь LiveJournal romanenkovak, текст от 27 сентября 2020 г.)[316].

Вариант 2: «Я сначала хотел рассказать историю из жизни, как я однажды пришёл на работу. Я тогда работал на ТВ-6. Сижу себе на своём рабочем месте никого не трогаю, да и трогать некого, так как вокруг в офисе звенящая пустота. Я уж думал, что тот день - выходной и стал звонить начальству. А оно мне: и зачем ты пришёл, наш канал вчера вечером внезапно закрыли. Отличная история, но для неё нужны мораль и яркий финал. Прошло много лет и на одной профессиональной конференции я встретил Эдуарда Сагалаева. И я сделал то, что давно хотел – подошёл к нему и говорю: вот, помните, вы тогда канал продали Березовскому и нас всех уволили? А он смотрит на меня печально и как-то с недоумением: ну, это же жизнь. И я не нашёлся, что ему возразить» (пользователь «Максим Бухтеев», текст от 22 декабря 2017 г.)[317].

---

[316] Почему журналисты любят плохих героев? // LiveJournal.com. URL: https://romanenkovak.livejournal.com/12593.html (дата обращения 03.07.2025)

[317] *Максим Бухтеев.* Истории дня: «Самый неудачный день» // «Как сделать кино?». URL: https://mabuk.ru/content/istoriya-dnya-samyi-neudachnyi-den (дата обращения: 05.07.2025).

Вариант 3: «25 лет назад, 27 мая в пятницу, в 1994 году примерно в это время закончился первый выпуск “Футбольного клуба” с новым ведущим. Со мной…» (спортивный комментатор Василий Уткин, текст в соцсети Twitter, ныне X, от 27 мая 2019 г.).

Вариант 4: «Было время, когда поэты работали на телевидении. Более того — на НТВ. В курилке рядом с редакцией «Намедни» каждый день глотал дым поэт-концептуалист Тимур Кибиров. Я знал наизусть его поэму «Чем пахнет родина». Знал и то, что настоящая его фамилия — Запоев. Это только усиливало мое восхищение. Отдел дизайна НТВ, который находился в пяти метрах от курилки, возглавлял Игорь Парщиков. Я ни секунды не сомневался, что он родственник Алексея Парщикова, поэта-концептуалиста. Это выглядело логичным: концептуалист Кибиров и концептуалист Парщиков на одном истоптанном линолеуме истории. После закрытия «Намедни» в ее комнату въехала «Программа максимум», но поэзия не сдавалась. В «Максимуме» трудилась Саша Гандлевская, дочь поэта Сергея Гандлевского. <…> Из всей их банды я не был знаком только с Бахытом Кенжеевым. Затрудняюсь сказать, был ли он концептуалистом, метареалистом или критическим сентименталистом. Он был большим русским поэтом. Поэт и полубог. Изгнанник символического рая» (продюсер и журналист Николай Картозия, пост в Telegram от 7 июля 2024 г.)[318].

Вариант 5: «Я думаю старшее поколение помнит телеканал ТВ-6. Ну и созданный, практически его же сотрудниками позже, телеканал ТВС. 22 июня 2003 года съемочная группа этого канала возвращается из командировки, а в аэропорту... их никто не встретил. Звонят в диспетчерскую транспорта - там трубку не берут! Ну ладно, спят видимо, прилет ранний был и все такое. По правилам ТВС, в таком случае они могли взять себе любое такси, а оплатит его потом тот, кто накосячил и не заказал им привоз в Останкино. И они взяли такси - огромный и дорогой

[318] *Картозия Н.* Говори – словно боль заговаривай // Telegram. URL: https://t.me/kartozz/536 (дата обращения: 08.07.2025).

Сабурбан, который с комфортом доставил их на телецентр к запертым и опечатанным дверям закрытого этой ночью телеканала... Вот так, приехал ты с оборудованием, уставший, довольный... а тут опа а телеканала уже нет. Кстати технику они себе оставить не смогли, все пришлось сдать, а вот задержанные зарплаты им так и не выплатили тогда. Народ утаскивал компы, осветительное оборудование, но вот камеры и флайки так и сгинули на складах и спецстоянках, придя в негодность от неправильного хранения...» (анонимное воспоминание бывшего сотрудника телеканала ТВ6 на сайте «Пикабу», 2018 г.)[319].

Часто поводом для создания таких сетевых материалов могли становиться смерти родных и близких, бывших коллег, друзей, соседей (в пандемию 2020-2022 гг., по личным наблюдениям автора этих строк, такие посты были практически ежедневными):

Вариант 1: «Мой папа был очень добрым и хорошим человеком. Он всегда всем помогал, если кому-то требовалась помощь, никогда ни в чем не отказывал. Все его знали в нашем городке, все только положительно о нем отзывались. Недавно он умер. Много было незнакомых мне людей на похоронах моего отца, но я знаю, что всем этим людям мой отец как-то помог в их жизни. Как-то раз сходила на его могилу. Возле могилы стоял какой-то молодой парень. Я его спрашиваю, вы знали моего отца, да? Он говорит, что да, знал, он мне сделал очень хорошее в моей жизни, помог мне, когда все от меня отвернулись. У него была наркотическая зависимость, и мой отец помог ему преодолеть эту зависимость. Благодаря отцу, он теперь учится в университете, полностью избавился от этой зависимости, и вообще, он не думал, что выживет... Я вообще не знала про эту историю,

[319] Возвращение // Интернет-сайт «Пикабу». URL: https://pikabu.ru/story/bayki_iz_zomboyashchika__24_5218556 (дата обращения: 28.07.2025).

и была в шоке. Мой папа был человеком с большим сердцем» (группа «Откровенно говоря», текст от 12 января 2023)[320].

Вариант 2 (воспоминания журналистки, ныне дизайнера интерьеров Екатерины Семихатовой от 8 декабря 2024-го): «В нашем детстве была пластинка «Али-Баба и 40 разбойников», где один из героев поет: «Постареешь, поймешь: арко жить, а умрешь... Ай-яй-яй...очень жалко!» И я поняла: ты живешь, когда очень хочешь. И, возможно, когда ты сталкиваешься с серьезной проблемой, ты сталкиваешься с таким экзистенциальным вопросом: «А тебе эта жизнь на самом деле нужна?» <…> Я много анализировала по поводу болезни папы. Он всегда был добрым и отзывчивым человеком, всегда всем помогал. Мне кажется, он заболел не просто так. Он был настолько тесно связан с Советским Союзом... И когда Советский Союз развалился, это были ровно те 10 лет, когда он копил это внутреннее разочарование и утрату смыслов... <…> Между прочим, от инфарктов, раков и инсультов умерла вся его редакция пропаганды Центрального Телевидения. После закрытия программы его коллеги практически все одновременно заболели. Папа еще смог прожить 10 лет, потому что, его держала великая мамина любовь»[321].

Каждый листочек отрывного рубинштейновского календаря, в формате которого и выдержана книга «Мой календарь», строился по одной и той же схеме, отличной от традиционной советско-российской их вёрстки: дата в формате «число и месяц», толкование исторического факта из прошлого в градации от серьёзного и занудно-энциклопедического «В эти дни ровно 80 лет назад произошло знаменательное событие…», электронного «хронографа» с заглавной страницы «Википедии», до пародирующего подачу информационного и общественно значимого материала в СМИ советского времени стиля, после чего следует имеющий непосредственное

---

[320] Откровенно говоря // vk.com. URL: https://vk.com/wall-151352442_728430 (дата обращения: 05.07.2025).

[321] *Семихатова Е.* Одна кровь // Яндекс. Дзен. URL: https://dzen.ru/a/Z1lABiMmQnULZqsb (дата обращения: 03.07.2025).

или же очень косвенное отношение к представленному факту комментарий «от своего имени», стилистически напоминающий приведённые здесь чуть ранее воспоминания бывших сотрудников центральных каналов телевидения России. У Л. Рубинштейна подобный формат сетевого письма был реализован следующим образом:

«1 января. Ежегодно западноафриканская страна Камерун отмечает свой главный праздник – День независимости (Independence Day in Cameroon). Это не только праздничный день в Республике, но и чрезвычайно важный в истории страны день – день чести и гордости для всех камерунцев.

Я собирал марки. Самыми ценными в те годы были «колонии». Потом стали исчезать сами колонии, а марки еще какое-то время украшали наши коллекции. Между прочим, марки Камеруна у меня как раз и не было. И уже не будет – вот что особенно обидно».

Из вороха исторических событий, произошедших, например, 4 января (принятие постановления ЦК КПСС о «дне памяти В. И. Ленина», освобождение Софии от турецкого владычества, заключение европейскими державами союза против Испании, взятие Сеула силами войск КНДР), Рубинштейн выбирает малозначимое для россиян… становление Юты 45-м штатом США, после чего ломает ожидания реципиентов, прослушивающих данный перформанс «со стороны» и ожидающий в свете этого сообщения некий поток сознания самого Рубинштейна о том, как он когда-то был в турпоездке в этом штате США, о том, какие злоключения с ним там произошли. Вместо этого Рубинштейн обыгрывает тему Юты с совершенно неожиданной стороны – рассказывает в сопроводительном комментарии о… соседской собачке, которая носила такую кличку, поскольку в жизни Рубинштейна, судя по этому тексту, никаких воспоминаний с Ютой настоящей не оказалось: *«Ютой звали дворняжку, жившую в доме моей подружки Тани Синодовой. Она, то есть дворняжка, была старая и хромая. Вот запомнил почему-то».* Этот реализованный Рубинштейном приём в

начале-середине 2000-х годов был чрезвычайно востребован в информационных и аналитических передачах российских телеканалов либеральной направленности, как сообщения с экскурсом в личную жизнь в аккаунтах публичных персон в 2010-е: ведущий сначала зачитывал короткую и при этом «сухую», только что снятую с «бешеного» телетайпа новостную подводку по факту случившегося (выступление президента, трагедия, эпатажная выходка эстрадного исполнителя), после чего предлагал зрителям посмотреть сюжет, в котором та или иная освещённая в подводке проблема представала под необычным углом[322]. Каждый день календаря, как в «старых-добрых» рукописных дневниках, как в официальных аккаунтах простых людей или медиа-звезд, был обязательно отмечен Рубинштейном подобным «зарубком» - событием, воспоминанием, красноречивой деталью, как в случае с Ютой. Согласно аннотации к сборнику, в календаре позднего Рубинштейна «заурядные бытовые мелочи… поражают своей неожиданной глубиной и теплотой живой жизни».

В беседе с журналисткой Татьяной Золочевской Лев Рубинштейн так рассказывал об истории создания этой книги: сначала он спонтанно отбирал реальные события по одному на каждый день из интернета, и события действительно, как уже говорилось ранее, были не из числа очевидных. Например, 7 ноября в календаре Рубинштейна не имело никакого отношения ко Дню Октябрьской революции – вместо этого он рассказал на этом «листочке» об открытии вытрезвителя в Туле. Иногда Рубинштейн специально выбирал для каждого дня такие события, чтобы привязать их к какому-то воспоминанию о прошлом (забавный случай из детства, рассказ об ассоциации с теми или иными упомянутыми словами, а то и вовсе вымышленная история, основанная на нереальных событиях и опирающаяся

[322] *Картозия Н.* Русский infotainment. Часть 1 // Broadcasting: телевидение и радиовещание. URL: https://web.archive.org/web/20101130062304/http://broadcasting.ru/articles2/master_class/kartozia_chapt_1 (дата обращения: 05.07.2025).

на нереальные факты). Тексты могут быть маленькими, иногда вообще состоять из одного слова, как это было на его же карточках[323].

Тогда же, на фоне развития печатных и электронных СМИ, Рубинштейна заинтересовал жанр новостных заголовков в духе колонки «Срочно в номер!» газеты «Московский комсомолец», написанных убогим, вывернутым языком, напр., «Жёсткий удар ногой в лицо москвички попал на видео»[324]. Этому была посвящена его последняя книга эссе «Бегущая строка». Сам поэт воспринимал витиеватые новостные заголовки так: «…сильнее и дольше всех прочих завораживает меня особая поэтика новостных текстов. Они, без преувеличения, служат неиссякаемым источником вдохновения и бесперебойно работающим механизмом безбрежного фантазерства. Эти тексты, увы, не отличаются сугубым стилистическим разнообразием… Все подобные новостные заголовки никак не могут восприниматься нами именно как *новостные* в силу своей нарочитой дерзкой фантасмагоричности. Поэтому мы просто не можем не воспринимать эти тексты как тексты исключительно художественные. И это ощущение художественности необычайно усиливается именно тем, что она как бы вовсе не заявляет о себе. Чем меньше претензий на художественность, тем отчетливее и рельефнее проступает она на пластиковой поверхности каждого такого текста…»[325].

Творчество российского поэта осетинского происхождения Тимура Кибирова (1955) разными специалистами в области истории советской, а затем и российской литературы относится к различным направлениям современной российской поэзии. Так, Н. Лейдерман и М. Липовецкий ставят его в один ряд с такими видными московскими концептуалистами, как Д.

---

[323] *Золочевская Т.* Лев Рубинштейн: “Целый год – долгая череда приобретений и потерь” // Проект «Ревизор». URL: https://www.rewizor.ru/literature/interviews/lev-rubinshteyn-tselyy-god-dolgaya-chereda-priobreteniy-i-poter/ (дата обращения: 07.07.2025).

[324] *Оборин Л.* (Уходит). // «Полка». URL: https://polka.academy/materials/964 (дата обращения: 23.06.2025).

[325] Чтение на 15 минут. «Бегущая строка» (18+). // Проект Arzamas Academy. URL: https://arzamas.academy/mag/1241-stroka (дата обращения: 03.07.2025).

Пригов и Л. Рубинштейн, как одного из наиболее репрезентативных представителей постмодернистской поэтической тенденции[326]. Е. Фанайлова воспринимает его как поэта-постмодерниста, который мастерски переделывает классические цитаты, делая их и актуальными, и смешными одновременно, отмечает его приверженность классической метрико-ритмической системе русского стихосложения[327]. С. Гандлевский определял Кибирова как «азартного и деятельного художника», склонного к «критическому сентиментализму»[328]. Похожее мнение высказывал и В. Курицын, считавший, что у поэта изначально были две возможности, «два заветных механизма для вышибания светлых слез: детско-советская эстетика, ностальгическое перемывание косточек эпохи плюс неизбывная вера в прекрасность мира, …свежесть дыхания, пухлость стана и лучистость взора»[329]. М. Л. Гаспаров выделял монтажный, центонно-интертекстуальный характер стихов Кибирова, в которых гармонично сочетаются строчки авторов из разных хронологических и литературных эпох, Пушкина, Окуджавы и др., строго соблюдаются классические двух- и трёхсложные стихотворные размеры[330].

В стихотворении «Была такая песенка» (2001) автор начинает собственные размышления не с современности, а с хрущёвской оттепели, пытаясь подвести к разговору о текущем положении вещей через фрагмент из одной песни, происхождение которой, возможно в шутку, специально,

---

[326] *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Московский концептуализм (Д. А. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров) // Современная русская литература: 1950—1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 2 / Н. Лейдерман, М. Липовецкий. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 427-450.

[327] Десять отражений. Елена Фанайлова // Тимур Кибиров. В честь присуждения российской национальной премии «Поэт» (2008). URL: https://kibirov.poet-premium.ru/pressa/kibirov_buklet.pdf (дата обращения: 01.05.2025).

[328] *Гандлевский С.* Разрешение от скорби // Личное дело №. М., 1991. С. 231.

[329] *Богданова О. В.* Указ. соч.

[330] Десять отражений. Михаил Гаспаров // Тимур Кибиров. В честь присуждения российской национальной премии «Поэт» (2008). URL: https://web.archive.org/web/20160812200731/https://kibirov.poet-premium.ru/pressa/kibirov_buklet.pdf (дата обращения: 01.05.2025).

затрудняется определить. Среди возможных версий рассматриваются: «антисоветская» диссидентская, «стиляжья», эстрадная.

Не ходите, дети, в школу!
Пейте, дети, кока-колу!
Заводите радиолу!
И танцуйте
Рок-н-ролл!
О, как мы мечтали об этом!
О, как мы мечтали![331]

Позитивный настрой автора, сопоставимый по звучанию с лирическими песнями оптимистичного содержания, после этого фрагмента резко сменяется на противоположный, более мрачный и пессимистичный. Автор отмечает, что во времена Хрущёва (и далее до распада СССР) многие его жители мечтали о падении «железного занавеса» или знакомстве с достижениями элитарной и особенно массовой популярной зарубежной культуры, но, к сожалению, только об этом, и ни о чём другом больше:

И, судя по всему воспоследовавшему —
Только об этом.

Лирический субъект Кибирова не находится в восторге от того, в какую сторону пошло развитие страны после 1991 года, все мечты и идеалы того времени он считает потраченным зря временем. «Разве мы об этом мечтали?», — пытается задаваться вопросом лирический субъект между строк, увидеть лирический герой, читателю не представляется возможным узнать, это остаётся за пределами поэтического текста. По контрасту

[331] *Кибиров Т.* Пироскаф. Стихи // Знамя. № 6. 2002. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2002/6/piroskaf.html (дата обращения: 23.03.22).

нетрудно догадаться, что главный персонаж стихотворения мечтал о появлении в стране или его городе базовых либеральных ценностей – права и свободы человека и личности, хорошее образование, жильё, дороги и добротный жизненный уклад, а не дорогие автомобили и «буржуйская» музыка и одежда в больших количествах, чем всё и обернулось в реальности. Примета жизни тех лет выглядела одновременно и «странно», и «страшно», но отказываться от своих прежних размышлений лирический субъект Кибирова не собирается – это было, это уже никак не исправить, да и открещиваться от того, над чем размышлял когда-то, всё-таки не стоит. Тема была продолжена в другом стихотворении Кибирова:

В общем-то нам ничего и не надо. В общем-то нам ничего и не надо!
В общем-то нам ничего и не надо -
Только бы, Господи, запечатлеть
Свет этот мертвенный
над автострадой,
Куст бузины за оградой детсада,
Трех алкашей
над речною прохладой,
Белый бюстгальтер, губную помаду
И победить таким образом
Смерть![332]

Для описания сформировавшейся реальности Кибиров не пользуется метафорами или какими-либо другими средствами поэтического языка, за очень редкими исключениями. Первый – ироническая анафора с применением наречия «как бы», которую он не без доли грустной иронии

[332] *Рычкова О.* Тимур Кибиров: «Обязанность старших – сетовать на молодёжь» // Газета «Труд». URL: https://web.archive.org/web/20210817115630/https://www.trud.ru/article/03-10-2003/62785_timur_kibirov_objazannost_starshix--setovat_na_mol.html (дата обращения: 07.07.2025).

использует при определении генезиса приводимой частушки (как бы ироничную, как бы антисоветскую). Второй – для воспроизведения рефлексии на бумаге автор использует эпифору, смежное построение слов в двух строчках – «странно» и «страшно». Метафорам при этом поэт предпочитает эксперименты с рифмой. Он отступает от норм классической метрико-ритмической схемы, делая клаузулы менее совпадающими и более «бедными», визуально при этом пытаясь подражать текстам Маяковского, когда в один стих вносится от одного до трёх слов, но без подчинения классическим канонам рифмы. Вместо центонности, которую отмечал в своей рецензии М. Л. Гаспаров относительно ранних лет творчества исследуемого поэта, Кибиров здесь прибегает к неточному и нарочито пересмешническому цитированию авторской песни Юрия Устинова 1977 года выпуска «Не ходите, дети, в школу». Лирический субъект Кибирова по ходу своей монологической речи опускает в ней несколько строк (с сохранением рифмы и ритма от оригинальной песни) и меняет некоторые детали, которые со стороны могли бы показаться малозначимыми. Так, «пепси-кола» из оригинала, появившаяся в 1970-е, для адаптации под реалии именно постсоветской страны была заменена на напиток конкурирующей компании «Кока-кола», которая на постоянной основе появилась на российском рынке только на стыке 1980-х и 1990-х годов.

Тема разочарования в реалиях постсоветской действительности продолжает беспокоить Кибирова и в других текстах, при этом меняются лишь характер стилизации стихотворения и использованные им литературные образцы (интертексты). На этот раз за основу был взят текст детского стихотворения «Наша Таня громко плачет» А. Л. Барто[333], суть которого, несмотря на точно скопированную первую фразу, полностью изменена. Лирический герой вступает в спор с героиней советского текста Барто и упрекает её в апатии, отсутствии должной реакции на происходящее,

[333] *Кибиров Т.* Новые стихи // Знамя. № 4. 1999. URL: https://znamlit.ru/publication.php?id=756 (дата обращения: 01.05.2025).

с некой издёвкой – «плачет и плачет, хоть бы хны». Помимо использования первой строчки из известного детского стихотворения, текст стихотворения изобилует и интертекстами из стихотворения О. Мандельштама «Горец», его авторскими образцами словотворчества с негативными коннотациями, для усиления восприятия текста – «хнычет», «бабачит», «тычет». Текст не сводится к морализаторству и нравоучительству, вместо этого автор прибегает к активному использованию интертекстов и авторской иронии.

Сатирическое комментирование действительности Кибиров продолжает в стихотворении «Деревня». Здесь он снова обращается к приёму стилизации, взяв за основу фрагмент поэмы Гоголя «Мёртвые души» «…какой же русский не любит быстрой езды?». При сохранении оригинала фразы в неизменном виде, эта часто упоминаемая строчка привязывается поэтом к описанию примет, сохранявшихся в ранние 2000-е годы ещё с 1990-х. «Какой новый русский не стремится заставить всё на свете сторониться», – эпиграммно трансформирует Кибиров клишированную гоголевскую строчку, вдыхая в неё новую жизнь в обрамлении новых реалий. Интертекстуальность, заимствования цитат из «Мёртвых душ», находит своё отражение и строчкой выше: «вот мчится по дороге нашей узкой жигуль-девятка. Эх, девятка-птица, кто выдумал тебя?» - таким образом поэт по похожей схеме даёт новую жизнь другой цитате из русской классики о птице-тройке. Для её «оживления» с неожиданным поворотом Кибиров вкладывает в уста своего героя-«правдоруба» обиходные названия автомобиля ВАЗ-2109 «жигуль» и «девятка» – широко распространённой на тогдашних автодорогах машины малого класса, которой пользовались в основном те, у кого не хватало денег на покупку иномарок. Лирический герой выступает в роли правдоруба, и в этой связи использует в своей речи слово «Жигуль» относительно ВАЗ-2109, ввиду того, что он – обыватель, который не разбирается в автомашинах на уровне специалиста и не знает, что, начиная с ВАЗ-2108, все автомобили ВАЗ сходили с конвейера уже не

под названием «Жигули», как это указано в тексте, а под названием «Спутник».

В некоторых стихотворениях Кибиров старается приблизить создаваемый текст к тому, как если бы он говорил это тому или иному оппоненту в реальной жизни. Для реализации этой задачи он вводит в тексты сниженную, бранную или обсценную лексику. Одним из примеров такой литературной практики служит стихотворение «Что-то тело охренело»[334]. Не соответствующая литературной норме лексика в нём чередуется с различными метафорами, вводимыми в текст с той же целью, для наиболее точной передачи тогдашнего психологического состояния лирического субъекта – например, тело «охренело», а любить смерть или жизнь ему – «трудно, мать твою едрить». При создании метафор лирический субъект снова обращается к литературным произведениям прошлого, поначалу – не на уровне интертекстов, а простого перечисления имён их героев: Акелла (волк, вожак стаи, персонаж «Книги джунглей» Р. Киплинга, в написании имени которого сознательно была удвоена буква Л, для более гармоничного звучания в связке со следующим упоминаемым литературным именем), Отелло (мавр, герой Шекспира), Винни-Пух, в рамках поддержания традиционной рифмы. Подобным образом конструируются и два возможных пути существования (о которых он, в свою очередь, чуть ниже говорит: «экзистенция-блядюга», которая ничем не лучше «противной смерти»), обозначаемые именами двух активных литераторов из разных эпох существования СССР: Ф. Сологуба (активный литературный деятель Серебряного века, после революции 1917-го он остался в СССР и до своей смерти писал много, но «в стол») и К. Ваншенкина (поэта из официальной советской культуры, песенника). Упоминание имён Сологуба и Ваншенкина, подобно магниту, способствует введению в поэтический текст уже в

[334] *Кибиров Т.* По первой, не чокаясь... Стихи // Знамя. № 1. 2002. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2002/1/po-pervoj-ne-chokayas.html (дата обращения: 01.05.2025).

следующих строчках нескольких интертекстов, связанных с вышеозначенными именами, выставленных в виде своеобразных антитез – «жизнь любить» и «смерть любить». «Любить жизнь» отсылает к тексту песни Ваншенкина «Я люблю тебя, жизнь!», ставшей визитной карточкой для М. Бернеса, а любовь к «смерти» – к учителю-садисту Передонову из «Мелкого беса» Ф. Сологуба, героя, который в тексте обозначил собственное негативное отношение к жизни как таковой: «…как-то запутался в своих отношениях к людям и себе. Светоча у меня нет… Мне жизнь страшна… Мертва она слишком!».

Интертекстами у Кибирова могут служить не только классические образцы литературы и популярной культуры, но и более современные образцы из массовой культуры, как это показано в «Интертекстах и подтекстах»: лирический герой в ночное время суток берётся в искажённом виде цитировать песни Пугачёвой и Земфиры, адаптируя местоимения под первое лицо единственного числа («Этот мир придуман не мною») или специально приближая написание слова на письме к фонетической транскрипции слова («Ну пачимуу-у-у-у?»). Кроме песен, в тексты в том или ином виде могут вводиться и примеры из области телевидения, поскольку в том или ином виде в стихотворениях у героя фоном может работать телевизор. В таких случаях Кибиров обращается к технике, которые впервые использовал Владимир Высоцкий в «Диалоге у телевизора», в строчках «Ой! Вань! Смотри, какие клоуны! Рот — хоть завязочки пришей… Ой, до чего, Вань, размалёваны, И голос — как у алкашей!». Лирический субъект, носящий юмористическое имя «Пётр Уксусов» (по аналогии с «Василий Пупкин», оригинальное имя взято из «Приключений Петрушки» А. Смирнова), находится в диалоге с неодушевлённым предметом (телевизором) и людьми, в нём находящимися в тот или иной момент времени. «По ОРТ экономист маститый М. Курдюков и депутат Госдумы пикируются». «Вот же паразиты!» – переключая, говорит угрюмо Петр Уксусов. «Но Петросяна юмор вмиг остужает мозг его сердитый». С помощью подобных приёмом

автор снова саркастически демонстрирует российские реалии, как жизни простого человека в вечерние часы, так и построение сетки вещания на телевидении тех лет (в тексте стихотворения политическая передача сменилась передачей «Смехопанорама Евгения Петросяна», представлявшей собой калейдоскоп юмористических номеров артистов из труппы его театра). Лирический герой Кибирова пытается ухватиться за знаки, приметы ускользающего времени (которые, нередко с помощью фигур речи, оказываются закамуфлированными). Схожий приём словесной маски при упоминании реальных лиц и смежное построение текста стихотворения «под Высоцкого» Кибиров использовал в тексте стихотворения «Парфёнову по НТВ внимая»[335] продолжает тенденцию «разговора лирического субъекта с телевизором» и фиксацию им же всего просмотренного по разным центральным российским телеканалам тех лет контента. На этот раз лирическим субъектом оказывается сам «Запоев» (настоящая фамилия Кибирова), и просмотр исторического цикла «Намедни 1961-2003» (о котором идёт речь в стихотворении) провоцирует его на воспоминания об историческом периоде, о котором шла речь из телевизора. С высоты прожитых лет при попытке что-либо вспомнить образуется крайне эклектичная картина, состоящая из разных эпизодов как из жизни самого Кибирова, так и страны в целом.

Все перепуталось — и времена застоя,
и перестройки времена хмельные,
когда в груди играло ретивое,
когда мы были, в общем, молодые,
когда тишайший м.н.с. Запоев
еще дичился прозвища Кибиров
и продолжал с энергией тупою

[335] Анализ выбранного стихотворения был проведён в декабре 2021 года.

вгрызаться в гипс советского ампира[336].

Для усиления восприятия стихотворения читателем Кибиров, рассказывая о своих мечтах тех лет, вводит оригинальные слова, которые создаются посредством образования глагола или других частей речи от фамилий тех или иных людей по образцу бранного глагола «перетрахать» (отыметь, вступить в половую связь): «перерубинштейнить Рубинштейна», «перепаршивить Парщикова» (по лексическому значению глагол «перерубинштейнить» выглядит близким к глаголам «перещеголять», «переплюнуть» или «перебить», а также к вышеозначенному «перетрахать» или «оттрахать», а «перепаршивить» может отсылать или к тому же самому, или же, если этот приём у автора иронический – к смыслу «сделать своё творчество ещё более паршивым, чем у Парщикова»). Похожие приёмы использовал в своём творчестве и поэт-представитель ленинградского андеграунда Леонид Аронзон, который мог в отдельные моменты жизни придумывать стихотворения, состоящие из выдуманных им несуществующих в норме и узусе слов, образованных через присоединение к реальной основе слова разных оригинальных морфем: «Она была: деводеревом, девооблаком, девоюношей, девоангелом, девоночью, девоутром». Точно такое же наблюдается и здесь: «перетрахать многих, перерубинштейнить Рубинштейна, перепаршивить Парщикова». Приставка остаётся той же, меняется только фамилия, которая обрастает новыми морфемами, в рамках создания новых глаголов неопределённой формы. Кроме того, Аронзон, как и Кибиров («младший научный сотрудник» Запоев «дичался прозвища Кибиров»), в отдельных текстах так же мог упоминать свою фамилию в третьем лице или в оригинальных словотворческих конструкциях («…вслух читая Аронзона», «Мыс Аронзон 1-й») и пр. Глаголы с присоединением

[336] *Кибиров Т.* Парфёнову по НТВ внимая // Стихи / Т. Кибиров. М.: Издательство «Время», 2009. С. 339. (Поэтическая библиотека). В дальнейшем тексты стихотворений из данного сборника цитируются по данному источнику.

приставки пере- не образуются в стихотворении только при упоминании Д. Пригова, более того, он является единственным из поэтов, кто упоминается здесь по имени-отчеству (Дмитрий Александрович), а не по фамилии. Из него же приводится и интертекст: «Завидуй молча — или не завидуй», позволяющий при исследовании точно определить, к какому именно Дмитрию Александровичу обращается герой. Завершив со словообразовательными экспериментами, герой возвращается к настоящему (вспомнить ему больше ничего не удалось) и перечисляет ещё несколько телепередач, сериалов и ансамблей из телевизора тех лет для поддержания метрико-ритмической схемы: «Крутой Уокер: техасский рейнджер» («Сколь крут Уокер, но Пелевин круче!», отсылка к американскому популярному телесериалу, шедшему в те годы по каналу НТВ), передачи с «витийствующим» Сергеем Доренко (ведущий отличался крайне витиеватыми монологами на политические темы в прямом эфире), группа «Стрелки» (ансамбль, известный в 1990-е и 2000-е годы по песням «Огонь» (упоминается и цитируется в тексте) и «Югорская долина», клипы на которые также активно показывали тогда по центральному ТВ). Автор в очередной раз фиксирует в тексте приметы ускользающей эпохи, иначе потом об этом снова нечего будет вспомнить. Этот же приём фиксации использовался Кибировым и в других стихотворениях: «Ты уснула. Я сижу на кухне, попивая чай остылый. И так как мне бумаги не хватило, я на твоих каракулях пишу. И вот уже благодаря у-шу китаец совладал с нечистой силой по НТВ, а по второй — дебилы из фракции какой-то. Я тушу очередной окурок…».

В стихотворении «По прочтении Красного колеса» лирический герой Кибирова делится своими впечатлениями от прочитанного романа Солженицына, обращаясь к историческим событиям, которые нашли в нём отражение: Первая мировая, февральская, а затем и октябрьская революции 1917-го года. Лирический герой с помощью выбранной автором лексики предстаёт перед читателем в образе обывателя, диванного критика, которому

«всё стало ясно» по завершении чтения. На каждую историческую персоналию (о которых в России принято говорить, в основном, прибегая к высокой лексике) у него находится своё сознательно сниженное, ругательное слово, за словом лезть в карман он задачи перед собой не ставит. А. Ф. Керенского он считает «паскудой», Милюкова – «занудой», Николая II – «рохлей», полковника Кутепова – на контрасте – «молодцом», после череды неодобрительных реплик. Несмотря на кажущуюся ясность позиции, такую, что на каждого деятеля той революции у него находится собственная характеристика без какой-либо конкретики, вопросы у него при всём этом тоже остаются – причём в виде иронических риторических обращений, без ответа, задаваемые скорее себе самому, чтобы лучше понять собственное состояние – «не рановато ли этот народ был освобождён Александром II из крепостного рабства?». Герой Кибирова сознаётся в невозможности ответить на вопрос и одновременно – ещё и в собственной неспособности решить задачу, а вопросом решает задаться в конце своего монолога для дополнительного усиления воздействия прямой речи на слушателя или читателя. Похожие приёмы часто использовали другие русские писатели и поэты в XIX веке – Пушкин, Лермонтов, Гоголь, и также размышляя о народе или о стране в целом, по ходу крайне патетических текстов о «роли» и «судьбе» России, куда несётся страна. Но Кибиров действует несколько иным путём, чем его предшественники из XIX века: этот патетический приём, постановка и озвучивание почти что философского вопроса о роли отмены крепостного права в 1861 для дальнейшей страны, который до сих пор нередко ставится в научных статьях и различных публичных общественных дискуссиях, не является лейтмотивом всего стихотворения, а резко сменяет собой шедшее несколько секунд назад бытовое, просторечное обсуждение политики страны тех лет, по использованию сниженной лексики сопоставимое с обсуждением политики современной. Обсуждение, в котором разница окажется незаметной, если фамилии Керенского, Милюкова и пр. заменить, например, на фамилии политиков настоящего времени (депутатов,

сенаторов и пр. государственных деятелей, а то и вовсе политиков из других стран мира). Как и многие другие современные поэты, Кибиров играет со структурой лирического повествования, начиная текст в иронической тональности и заканчивая его скорее в философско-интеллектуальной.

Поэта волнует не только его же личная рефлексия по поводу отмены крепостного права или революций 1917-го года, но и то, как история, когда-то очень схожим образом соткавшая империю под названием СССР, через много лет сама же её и распорола. Но его, в отличие от многих представителей российского народа или же поэтов из противоположного «державного» лагеря, его беспокоит не столько смерть того имперского монстра, а скорее – забвение светлого и согревающего, и прежде существовавшего в этом мире. Примером такой интонации служит текст «Что стояло – опадает, выпадает, что росло», где основной акцент сделан на изобилии звучных метафор, описывающих несчетное количество разрушений. «В парке девушка рыдает, опершися на весло. Гипс крошится, пропадает. Нос отбит хулиганьём. Арматура выползает и ржавеет под дождем. Юной свежестью сияла тетя с гипсовым веслом и, как мы, она не знала, что обречена на слом. Н. Страдымова. Из всех известнейших фигур, Что украшают собой Лувр - Без рук - Милосская Венера. За что богиню так? За веру. Ей длани по плечо укоротили? Иль потеряли где, или забыли? А может быть от времени она Разрушилась и так усечена?».

Стихотворение «В комиссию по реформированию современного русского языка» выполнено Кибировым в стиле иронического открытого письма, в котором лирический субъект высмеивает различные инициативы, связанные с очищением русского языка от англицизмов и просторечий (от Шишкова до наших дней). Автор «открытого письма» присоединяется к этим дискуссиям и предлагает свои инициативы по изменениям русскоязычных слов, при этом высмеивая нелепость звучащих инициатив, в том числе и связанных с заменой хорошо адаптировавшихся под условия русского языка слов зарубежного происхождения, как, например, «интеллектуал»,

«интеллигенция» и пр. В создании письма ему снова помогает приём словотворчества, аналогичный вышеозначенному:

Предлагаю —
Вместо латинизма «интеллектуалы»
Говорить и писать «интеллектуальцы»,
Как сербы и хорваты.
(Я сам это слышал
В фильме Кустурицы).
И звучит, согласитесь, как-то роднее,
И гораздо больше подходит
Славным носителям
Этого не очень определённого звания.

Феминатив «Интеллектуалки» автору открытого письма при этом не помешал, он, судя по всему, хорошо обосновался в норме и узусе языка.

В основу уже упоминавшегося в статье стихотворения «Куда нам плыть» Кибиров, помимо «диалогов с телевизором» закладывает ещё и отмечаемую Гаспаровым центонность – часть строк в немного изменённом варианте копируют стихотворение Пушкина «Осень», для поддержания метрико-ритмической схемы применяется инверсия – часть членов предложения меняется местами, нарушая традиционный синтаксис («Но, други, умирать я что-то не хочу... Нет, лучше погожу – чтоб мыслить и страдать» у Кибирова против «“Но не хочу, о други, умирать; / Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» в оригинале, по аналогии – «Упьюсь и обольюсь с улыбкою прощальной» против «И, может быть, – на мой закат печальный / Блеснет любовь улыбкою прощальной». Несмотря на такой уровень цитирования и интеграции чужих строк в собственное стихотворное произведение, исходный смысл пушкинского стихотворения здесь всё же утрачивается: пессимистичный и упаднический настрой Пушкина сменяется

неугасаемым оптимизмом Кибирова со всеми сопутствующими явлениями: любовь к жизни, проявление любопытства по любому поводу (например, тому, что газета «Правда» поздравляет всех читателей с праздником Рождества Христова), нежелание торопить смерть. Кроме всего этого, текст закрывается риторическим вопросом, на который ответа он не находит – «Куда ж нам плыть?». Пушкинские цитаты, как и гоголевские в вышеозначенных примерах, в кибировских текстах и в связке с новыми реалиями жизни общества, освещаемых в них, снова обретают «новое звучание», а вместе с тем и актуализацию.

С интертекстами Кибиров упражняется также в тексте «На реках вавилонских стонем», которое сразу же открывается с прямой цитаты-отсылки к 136-му псалму, суть которого сводится к пению еврейских изгнанников, оказавшихся в плену после падения Иерусалима, скорби еврейского народа об утрате собственной родины. В следующей строке лирический герой опять обращается к вольному и обильному пересказу псалмов (на этот раз – 150 псалма), упоминает про битьё в тимпаны и кимвалы – ударяемые друг о друга металлические тарелки; псалтирь – струнный инструмент, которым часто пользовался сам пророк Давид. Отсылки к обоим этим псалмам не являются открытиями Кибирова как автора – оба музыкальных инструмента, и тоже в ироническом ключе, упоминались ещё у И. Ильфа и Е. Петрова в «Золотом телёнке», в репликах Остапа Бендера, связанных с весельем на месте действия: «А как у вас с такими… с кабачками в азиатском роде, знаете, с тимпанами и флейтами?», «Ну, а веселье? Как город веселится? Тимпаны, кимвалы?», а вавилонские реки – у А. А. Галича: ««На реках Вавилонских. // Мы ждём и ждём гостей незваных / И в ожиданье ни гу-гу! / И всё сидим на чемоданах, / Как на последнем берегу». Ещё одной возможной отсылкой к творчеству Галича можно считать специально выбранное героем личное местоимение «мы» в своём лирическом повествовании.

Завершив отсылки к псалмам, Кибиров переходит к цитированию уже образцов русской поэзии 19-го века. С первого взгляда этот интертекст можно счесть за отсылку к каким-то произведениям из фольклорного дискурса (быличек, заговоров, преданий и пр.), хотя бы на основании того, что первые две строчки содержали интертекст из псалмов, и ввиду упоминания там соответствующих персонажей (лешие, ведьмы, домовые). Но на самом деле интертекст здесь совсем другой: это ироническое, местами даже передразненное и вольное цитирование А. Пушкина, стихотворения «Бесы»: «Домового ли хоронят, Ведьму ль замуж выдают?». Снова такое вольное цитирование не является авторским ходом ни Кибирова, ни его лирического героя. Задолго до него пушкинских «Бесов» с похожим представлением пантеона всей видной нечистой силы из фольклора изображал Николай Клюев в своём «Плаче о Сергее Есенине». Череду интертекстов завершает упоминание в схожем ироническом ключе выражения «когда рак на горе свистнет» - под это невозможное действие народ в стране совершает такие же нелепые и иронично звучащие ввиду собственной абсурдности и оксюморонности виды жизнедеятельности, как «шабашить» на телешоу (обычно такой вид «подхалтуривания», стороннего зарабатывания, характерен скорее для стройки, лесозаготовки, производства мебели и работы для автосервиса, и почти никогда – для телевидения), и венчаем «жида» (оскорбительное слово для еврея) с видным антисемитом 1990-х-2000-х годов Альбертом Макашовым, «прославившимся», своими крайне радикальными русско-националистическими и национал-патриотическими взглядами. Венчание «жида» и Макашова введено автором в текст для усиления подачи материала и проведения параллелей с бесовщиной, впервые обозначенной в «Бесах» Пушкина. Метрико-ритмическая схема, как и большая часть фрагментов, также заимствована у тех же пушкинских «Бесов»: звучание кибировского «То домового мы хороним, то ведьму замуж выдаём» напоминает оригинальные строки Пушкина, разве что вопросительное предложение заменено на

повествовательное: «Сколько их, куда их гонят, что так жалобно поют? Домового ли хоронят, Ведьму ль замуж выдают?».

Приёмы авторской иронии и адаптации литературного текста к обычной речевой коммуникации наблюдаются у Кибирова не только в стихотворных текстах, но и в его поэмах в стихах или прозе, которые он опубликовал в первом номере журнала «Знамя» за 2008 г.[337] (в том номере редакция издания предложила авторам «в порядке исключения» размещать литературные произведения, которые не вполне соответствуют жанрам, востребованным в толстых журналах). В одной из составных частей цикла «Три поэмы» автором был сконструирован диалог двух друзей между лирическим субъектом (имя которого совпадает с именем самого Кибирова, в дальнейшем его также именовали «автором “Эпитафий к бабушкиному двору”», одного из текстов Кибирова) и неким «юным дядей Славой» (в характеристике которого изначально автором был заложен оксюморон – дядями обычно называют взрослых, солидных мужчин, а не детей и подростков), обстоятельства встречи остаются за пределами литературного текста. На вопрос «дяди» о вкусе «гриба» автор отвечает саркастически, упражняясь в словотворчестве и попутно адаптируя лексику из русского литературного языка под несуществующие в нём конструкции с нарочито пошлым или скабрёзным оттенком: «Кисро-сладкий!». Со стороны такое «ёрническое» произнесение может быть соотнесено также с идиолектами человека, у которого наблюдаются картавость или нечёткое произнесение звуков «Р» или «Л». Походы к логопеду и специфические речевые практики героя, впрочем, также упоминаются в цикле, причём неоднократно. Уже в самом начале лирический субъект рассказывает о собственном чрезмерном усердии в произнесении звука «Р», с которым у него в детстве наблюдались серьёзные проблемы («мама водила меня по мягкому от жары асфальту к

[337] *Кибиров Т.* Две поэмы // Знамя. № 1. 2008. URL: https://magazines.gorky.media/znamia/2008/1/dve-poemy-2.html (дата обращения: 01.05.2025).

логопеду») – «В те “баснословные года” я, описывая вкус этого волшебного напитка, постоянно злоупотреблял запоздалым умением артикулировать “р”». Монологи Кибирова, как и диалоги, также имитируют обычную разговорную речь и не всегда следуют литературной норме («ах, как подмывает рассказать тебе…», «Ну и дама! На руках — маникюр, на ногах — педикюр, а в п… (женский половой орган, чьё название было перекрыто многоточием) — фикус!»), также могут сопровождаться иноязычными вставками на осетинском и английском языках, на иврите в русской транслитерации («Мана чи дессаг!», что в переводе на русский означает «Ну и чудеса!», «Отдаю безвозмездно эту love story продюсерам сериалов», «“Бип сар”, что в переводе на идиш, насколько я понимаю, будет “шлемазл”»).

Иногда Кибиров может позволять себе и другие, менее радикальные по восприятию фонетические эксперименты, нарочито искажая правильный вид на письме слова «гриб» (гриП) – заменяя правильную согласную на конце на парную ей. Похожие эксперименты и словесные игры, связанные с заменой одной буквы на другую с изменением лексического значения у получающегося слова, проводили в разное время в своей литературной практике и другие авторы, например, В. Маяковский («Гриб. Грабь. Гроб», «Хорошее отношение к лошадям») или Дж. Джойс (на английском, gribgrobgrap). Кибирову уже в раннем возрасте удалось осознать самоценность звукового ряда (фонетической стороны языка, слова и речи в целом), а также её эмоциональной стороны (что и проявлялось в введении в тексты словоформ, адаптированных к бытовой коммуникации, а также нарочито искажённых или приближённых к пошлым или скабрёзным коннотациям).

Лирический субъект, прежде именовавшийся в цикле то как «Тимоха», то как «автор “Эпитафий к бабушкиному двору”», сохраняется и в остальных частях этого цикла поэм. Цикл содержит отсылки и к другим фактам из биографии Тимура Кибирова: в частности, в одном из фрагментов он бегло рассказывает об одном из своих параллельных способов заработка, помимо

поэзии: с 1998 года он работал на нескольких телеканалах (НТВ, ТВ6, ТВС, затем снова НТВ) в качестве редактора и копирайтера (автора текстов анонсных роликов предстоящих фильмов и телепередач, транслирующихся в эфире, которые затем зачитывали закадровые голоса, дикторы): «По своей робости и той самой малой “креативности”, которая так мешала мне сочинять анонсы на ТВ-6, я бы сам никогда не додумался и не решился бы “доводить” злосчастную старуху, но — в силу все той же врожденной трусости и повадливости, я не мог, да и не хотел уклоняться от “добросовестных ребяческих” изуверств». Похожий приём интегрирования подобных фактов в литературное произведение используется и в части стихотворений Кибирова из его цикла «Кара-барас» (2002-2005).

С тихою ненавистью просматривая
очередной голливудский блокбастер
(для написания анонса на ТВС),
в дурацкой сцене суда
был поражен точностью и безусловностью
юридического определения
невменяемости:
неспособность отличить Добро от Зла
и непонимание последствий своих поступков…[338]

Кроме этого обстоятельства, здесь автор отказывается от традиционных способов рифмования строчек: деление на строчки здесь происходит исключительно для поддержания визуального рисунка стихотворения на письме: оно напоминает постепенно уменьшающийся прямоугольник с периодически выпирающими краями и наличием некоего подобия зеркальной симметрии.

[338] *Кибиров Т.* Стихи. Шалтай-болтай // Официальный сайт Тимура Кибирова. URL: https://kibirov.poet-premium.ru/poetry/shaltay_boltay.html (дата обращения: 01.05.2025).

Также следует обратить внимание на текст «Летние размышления о судьбах изящной словесности», который внешне замаскирован под стихотворения эпистолярного жанра, но на деле представляет собой перформативный моноспектакль на письме по образцу «карточек» Льва Рубинштейна, в котором сочетаются весь информационный шум России начала-середины 1990-х годов, избыточные бытовые подробности и хрестоматийные цитаты из русской классической литературы. «И в наш жестокий век нам, право, не пристало скулить и кукситься…» («Что в мой жестокий век восславил я Свободу…», Пушкин), «В сияньи голубом спит Шильково моё» (отсылка к лермонтовскому «парусу одинокому»), «Мы отдохнём» («Мы отдохнём и увидим небо в алмазах…», Чехов), «Любезный друг, картина не нова…» (цитата, по аналогии с пушкинским же стихотворением «Пущину»). Бросается в глаза следующий фрагмент: «Меж тем, семья растёт, продукты дорожают, всё изменяется. Ты б право не узнал порт пяти морей. Покойный адмирал Шишков в своём гробу не раз перевернулся от мэрий, префектур, секс-шопов…А бывший замполит (теперь политолог) нам демократии преподаёт урок. А брокер с дилером и славный дистрибьютер мне силятся продать тойоту и компьютер… С аванса я куплю спирт “Ройял”… Перестройка закончена. Теперь нам, право, невдомёк, чем так прельщал умы хитрейший “Огонёк”, честнейший “Новый мир”, Коротич дерзновенный и “Moscow News”. Читатель развращённый листает “Инфо-СПИД” и боле не следит за тем, кто наконец, в сраженьи победит… свободы друг Сарнов или Кожинов державный… Что делать? Может быть, реклама? Мне Кенжеев советовал. А что? Полночный мрак рассеяв, сияет Инкомбанк, Алиса, МММ, у коей нет проблем, час пробивает Рэм. Да и завод “Кристалл” явился в новой славе…». С точки зрения построения он напоминает фельетоны Михаила Булгакова «Торговый ренессанс» и «Москва краснокаменная» 1920-х годов, которые были посвящены «физиологии» Москвы первых лет революции и эпохи нэпа: «Зимой массивные ступени, ведущие от памятника, исчезали под снегом, обледеневали. Мальчишки —

«Ява рассыпная» — скатывались со снежной горы на салазках и в пробегавшую «Аннушку» швыряли комьями. А летом плиты у Храма, ступени у пьедестала пусты. Маячат две фигуры, спускаются к трамвайной линии. У одной за плечами зеленый горб на ремнях. В горбе — паек. Зимой пол-Москвы с горбами ходили. Горбы за собой на салазках таскали. А теперь — довольно. Пайков гражданских нет. Получай миллионы — вали в магазин. У другой — нет горба. Одет хорошо. Белый крахмал, штаны в полоску. <…> Каждый день ходит на Тверскую в гигантский магазин Эм-пе-о (в легендарные времена назывался Елисеев) и тычет пальцем в стекло, за которым лежат сокровища… Лица становятся озабоченными. Локтями начинают толкать друг друга. Один хватается за левую ручку, другой одновременно за правую. Не входят, а «лезут». Штурмуют пустой вагон. Зачем? Что такое? Явление это уже изучено. Атавизм. Память о тех временах, когда не стояли, а висели. Когда ездили мешки с людьми. Теперь подите повисните! Попробуйте с пятипудовым мешком у Ярославского вокзала сунуться в вагон. Граждáне, нельзя с вещами. Да что вы, маленький узелочек…». Или: «Трудно понять, из каких таинственных недр обнищавшая Москва ухитрилась извлечь товар, но она достала его и щедрой рукой вытряхнула за зеркальные витрины и разложила на полках. Зашевелились Кузнецкий, Петровка, Неглинный, Лубянка, Мясницкая, Тверская, Арбат. Магазины стали расти как грибы, окропленные живым дождем нэпо… Государственные, кооперативные, артельные, частные… За кондитерскими, которые первые повсюду загорелись огнями, пошли галантерейные, гастрономические, писчебумажные, шляпные, парикмахерские, книжные, технические и, наконец, огромные универсальные…». Как и у Булгакова, моноспектакль Кибирова запечатлевает жизнь России и, в частности, Москвы, в постреволюционный период, и прежде всего – изменения в социальной, политической, культурной жизни страны.

Подводя своеобразный итог разговору о творчестве московских концептуалистов, следует заметить следующие особенности поэтического языка Дмитрия Пригова и Льва Рубинштейна, а также Тимура Кибирова:

Для творчества Пригова характерна, в первую очередь, нарочитая стилизация его текстов под обывательские, со стороны воспринимаемые как примитивные, размышления. Его поэтический язык во многом, как и у ленинградских авторов, ориентирован на деконструкцию «нормативного» языка и переосмысление окружающей их действительности, на исследование «скрытых» возможностей и структуры языка, а также его составных частей. Среди наиболее часто используемых Приговым приёмов можно выделить повторяющиеся слова, рифмовку «тавтологических» строчек с идентичными концовками, массовое интегрирование обыденной речи, сниженной лексики и вольно преобразуемых интертекстов в структуру поэтического произведения, пафосную и одновременно отстранённую интонацию, формируемую с помощью ввода в тексты избыточного синтаксиса, изобилующего перечислениями; неологизмы, созданные с помощью трансформации реально существующих в русском языке лексем (Хитлер, Милицанер). По словам М. Берга, Пригов считал, что, «если бы не появилась востребованность на псевдографоманскую поэтику концептуализма, он бы, скорее всего, тоже состоялся как традиционный поэт постобэриутской, постакмеистической традиции, но, конечно, как поэт второго ряда…», в связи с чем «свою перспективную второразрядность выводил из недостатков своих пластических возможностей, которые осознавал… развивая не свои сильные стороны, а именно слабости — недостаточную пластичность, косноязычие, стилистическую угловатость, и сделал это концептуальным приёмом — приемом развития характерных ментальных особенностей русского этноса: принципиальной ненормативности, неформальности, иронического отношения к закону, максимализма, противоречиво соединяющегося с ханжеством, морализаторством, учительско-

проповедническим пафосом»[339]. Русскую литературу Пригов считал архаической институцией, постоянно сетовал на то, что в России до сих пор оплакивают Пушкина.

Особенностью художественного творчества Льва Рубинштейна можно назвать конструирование текста из стихотворных или прозаических фрагментов, каждый из которых был записан на библиотечную карточку. Поэт всегда подчёркивал, что ему всегда был важен «гул эпохи»: обезличенные слова, штампы, обрывки уличных разговоров, мелькание тусклых и вполне ясных сценок с периодическими и при том вынужденными паузами, сплав несущественных деталей, ремарок, подобных театральным[340]: «В середине 70-х годов я создал свой собственный жанр – жанр картотеки, соответствовавший моим тогдашним устремлениям преодолеть инерцию и тяготение плоского листа. В еще большей мере обращение к неконвенциональному жанру диктовалось отчетливым стремлением перевести ситуацию самиздата, к тому времени отвердевшую и казавшуюся вечной, из социально-культурного измерения в чисто эстетическое. В рамках моего опыта этот жанр проявил живучесть, поразившую меня самого. Он оказался способным к саморазвитию и видоизменениям внутри самого себя…», - вспоминал впоследствии поэт[341].

Среди особенностей художественного мира Тимура Кибирова, следует отметить то, что в его текстах, помимо отмечавшихся предыдущими рецензентами авторской иронии, интертекстуальности и центонности, находится место и для активных экспериментов в формо- и словотворчестве. Часто вводятся заимствования из иностранных или региональных языков, непристойная лексика, придуманные автором глаголы, образуемые

---

[339] *Берг М.* Кривулин и Пригов // Журнал «Звезда» (Санкт-Петербург). URL: https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1721 (дата обращения: 29.06.2025)
[340] *Рид Е.* Карточный домик Рубинштейна // Глобальный еврейский онлайн-центр jewish.ru. URL: https://jewish.ru/ru/stories/reviews/187852/ (дата обращения: 29.06.2025).
[341] *Медведев С.* Лев Рубинштейн: уходим врозь не забывай меня… // Портал prosodia.ru. URL: https://prosodia.ru/catalog/stikhotvorenie-dnya/lev-rubinshteyn-ukhodim-vroz-ne-zabyvay-menya/ (дата обращения: 29.06.2025).

традиционными методами словообразования (присоединением тех или иных морфем). С их помощью автор пытается осуществить эмоциональное воздействие на читателей и ставит перед собой задачу максимально полно передать палитру чувств лирического субъекта. Кроме этого, в литературные произведения активно интегрируются факты из жизни самого автора, граница и переходы между которыми, как для героя, так и для читателей, размыты. По словам автора статьи «Второе дно в посланиях Тимура Кибирова» А. Рослого, в стихотворениях Кибирова изящно сочетаются его личные представления о современной общественно-политической жизни, о культурном фоне современности (ТВ, литература, кино), о творчестве и назначении поэта на том или ином временном отрезке: «За иронически осмысленным общественным, по сути, скрывается глубоко личное, интимное. И лёгкость узнавания цитат, и особенности контекста их употребления не должны сбить с толку только подготовленного читателя, ведь послание – это жанр не для всех. То, что лирическое переживание – взаправду, то, что оно настоящее, помогает понять обращение Кибирова к коллеге по цеху, поэту, журналисту Игорю Померанцеву. Жанр послания здесь является чуть ли не единственно возможным средством реализации подобной поэтической семантики…»[342]. Елена Фанайлова характеризовала Кибирова как автора, который «регулярно пишет поэмы и просто очень длинные стихи», и это резко выделяет его на фоне других постмодернистов, у которых этот навык был или утрачен, или и вовсе не реализован[343].

Ленинградских авторов и московский концептуализм роднит, главным образом, осознанное конструирование их представителями своего поэтического образа в рамках советского андеграунда, со всеми вытекающими оттуда особенностями, задействованные арсеналы средств

---

[342] *Рослый А.* Второе дно в посланиях Тимура Кибирова // Prosodia. URL: https://magazines.gorky.media/prosodia/2016/4/vtoroe-dno-v-poslaniyah-timura-kibirova.html (дата обращения: 06.07.2025).

[343] Тимур Кибиров: "Я сам был удивлен объемом этого текста" // Проект «Ревизор». URL: https://rewizor.ru/literature/interviews/timur-kibirov-ya-sam-byl-udivlen-obemom-etogo-teksta/ (дата обращения: 07.07.2025).

художественной выразительности. Обе группировки параллельно друг другу создавали свой культурный, оппозиционный официальной советской литературе «закуток», в котором процветал дух свободы и антиэстетических, радикальных поисков. В результате этих творческих поисков «современный» им советский язык перемешивался в одном плавильном котле с языками культур прошлого и «низовой», «искажённой» и «придуманной» лексикой (так называемым минус-языком), интертекстами, обилием цитат исторических деятелей и литературных произведений прошлых лет. Их поэзия – это бесконечный творческий эксперимент стилистического, жанрового, интертекстуального, провокационного характера. Постмодернистские игры поэтов охватывает все литературные произведения, отвечающие канонической теории литературы. Чужое, эстетически правильное творчество в их руках выступает сырьём для антиэстетической игры. Но в отличие от Пригова или Рубинштейна, ни Аронзон, ни Кривулин никогда не проблематизировали собственное творчество и не вписывали его ни в какие существующие парадигмы. По словам всё того же М. Берга, Кривулин считал, что о поэте «должен был говорить не он сам, а критик, читатель, исследователь; более того, даже в устных беседах он редко касался темы источников своей поэтики, такой, какой она сложилась к началу 1970-х годов»[344].

4.2. Творчество неотрадиционалистов

Антиподом клоунаде и фирменным кричалкам Пригова, авторской иронии и обильным цитатным фейерверкам Кибирова, карточной поэзии Рубинштейна, а также творчеству поэтов ленинградского андеграунда, можно считать корпус стихотворений, принадлежащих таким авторам, как Ольга Седакова, Давид Самойлов, Арсений Тарковский, Александр Кушнер (Ленинград) и Олег Чухонцев.

---

[344] *Берг М.* Указ. соч.

Поэтический язык Давида Самойлова (1920-1990), размышлявшего в стихотворениях на темы войны, памяти, истории, взаимосвязи природы и культуры, творчества, представляет собой совмещение разговорного языка с высоким книжным стилем. И. О. Шайтанов писал о Самойлове: «Умение говорить, избегая прямого называния; умение видеть, не поворачивая головы; умение быть серьезным, не обнаруживая серьезности… Но в случае необходимости – умение выйти из этой роли, чтобы сказать со всей прямотой»[345]. Задействованные объекты Самойлов очень любил описывать через звуки, в связи с чем его художественный мир можно считать «звучащим»[346]. Характеристики тех или иных природных явлений будут даваться им через слова, отсылающие к звукам, будь то глаголы (поёт, щебечет, воет, вопят, «музыку старой удачи зачем-то слышу я сейчас», «полуночный дождик… играет мне, что б ни просил», «листья шелестят»), или же существительные (листьев липы лёгкий звон, осины в осипших лесах, апрельская тишина в безлиственном лесу). Показательным у Самойлова считается стихотворение «Ветреный вечер»:

Взлетает пернатая птица,
И ветер пернатый щебечет,
Пернатое дерево мчится
И перья горючие мечет.

И ветер снимается с места
И наискось мчит к небосклону.
Как огненный кочет с насеста,
Слетают багряные клены.

---

[345] *Самойлов Д.* Избранное. Москва, 1989. С. 14.
[346] Мне выпало счастье быть русским поэтом... (к 100-летию со дня рождения Давида Самойлова) // Библиотечная информационная система г. Кургана. URL: http://cbs-kurgan.com/david_samojjlov_mne_vypalo_schaste_byt_russkim_pojetom/ (дата обращения: 06.06.2025).

Слетают багровые тучи,
Взлетают лиловые дымы.
Предметы легки и летучи,
Свистящи и неудержимы.

Наверное, это везенье —
Однажды от спячки проснуться,
Увидеть основ потрясенье,
В него с головой окунуться

Текст стихотворения изобилует метафорами: пернатый ветер, пернатое дерево, огненный кочет, багряные клёны и тучи, лиловые дымы, летучие, лёгкие предметы. Тем самым, поэт передаёт накал чувств в словесной оболочке. Творчество его было тесно связано с пушкинской традицией, интерес к которой у него возник и развивался после знакомства с Анной Ахматовой. Образ Пушкина, в частности, возникает у него в таких стихотворениях, как «Болдинская осень» и «Пестель, поэт и Анна».

Отличительными особенностями поэтического творчества Ольги Седаковой (1949), чьи стихи обычно посвящены темам жизни и смерти, бессмертия, природы, бога и творчества, Е. Айзенштейн[347] считает «мышление сквозными, часто библейскими символами, развитие текста через интертекстуальные источники, стремление к тому, чтобы ритм был абсолютно продиктован поэтической и творческой задачами, метафоричность мышления, постоянное присутствие в тексте философского ядра», по аналогии с ленинградкой Еленой Шварц. М. А. Перепёлкин характеризует поэтический язык Седаковой как сочетание современного

[347] *Айзенштейн Е.* «Вдоль островов высоких и весёлых». О поэзии Ольги Седаковой // Нева. URL: https://magazines.gorky.media/neva/2014/12/vdol-ostrovov-vysokih-i-veselyh.html (дата обращения: 06.06.2025).

метафорического языка, прошедшего школу всё той же Ахматовой и Б. Пастернака, с образами из классической мифологии: «Её стихам присуще нечто вневременное, вечное. Это не агитация, не хоровод выражений, скорее нечто вроде бытийно-философских упражнений, личные "точки отсчета". Ее мир, обходящийся без призрачных надежд, подкупает тем, что Кьеркегор называет "свидетельствованием истины"…»[348]. Ю. Казарин характеризует Седакову как «природного, подлинного, истинного поэта», которую можно сравнивать с такими авторами, как В. Жуковский, Е. Боратынский, А. Пушкин, А. Фет, И. Анненский, Н. Заболоцкий, М. Цветаева, Арс. Тарковский, и которая обладает редким даром: «в её стихотворениях нет ни одной слабой, лишней или проходной строки», как у Пушкина или же Мандельштама[349]. О. Седакова, по словам того же автора, создаёт поэтические тексты, которые можно считать архетипическими в высшей степени: «…дифференциальные расстояния между текстами замысловой природы оказались очень близки к Тексту-Промыслу и собственно к Архетексту как к Главному…»; кроме того, Седакова впервые в российской поэзии масштабно прирастила к стихотворной идеографии и темографии «целый сад духовной, евангелической, библейской изящной словестности… Она источает великую энергию со-участия, со-страдания, со-любви, со-смерти и со-спасения…» – в многочисленных пронизанных неподдельной женской нежностью колыбельных, плачах, утешениях, некрологах, поминовениях[350].

---

[348] *Перепелкин М. А.* Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры (Смерть и бессмертие в парадигме традиции), автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н., спец. 10.01.01 / Перепелкин Михаил Анатольевич; [Самар. гос. ун-т]. — Самара : Б.и., 2000. — 19 с.

[349] *Казарин Ю.* Мелодия из милости и силы… О поэзии Ольги Седаковой // Ежемесячный литературный журнал «Урал». URL: http://uraljournal.ru/work-2013-1-624 (дата обращения: 06.06.2025).

[350] *Казарин Ю.* Указ. соч.

Одной из отличительных черт поэзии Арс. Тарковского Т. А. Воронова считает[351] сложность и многоплановость задействованной в его текстах семантики. Наиболее часто упоминаемые слова нагружаются целыми спектрами значений, как синонимичных, так и противоположных, специфическими ассоциациями, осложняющими смысл слова в том или ином стихотворном тексте. Все эти значения в большинстве случаев не фиксируются нормативными толковыми словарями и обнаруживаются только при анализе всех контекстов без исключения и при создании специальных тезаурусов языка Тарковского по аналогии с пушкинским. Наиболее частыми существительными в его поэтических текстах являются земля, дом, город, жизнь, душа, вода, окно, кровь, небо, время. Введение в текст исторических фигур, будь то философ Григорий Сковорода, Анжело Сеччи или Пауль Клее, Анна Ахматова или Марина Цветаева, Симон Чиковани, по мнению того же автора работы, позволяет лучше понять творческое мировоззрение и культурную среду, в которой Тарковский формировался как поэт. Такую же нагрузку несёт введение в стихотворные тексты топонимов, все из которых имеют прямое отношение к местоположению автора на том или ином временном отрезке.

В текстах стихотворений Тарковского также может возникать юмористическая или ироническая интонации – за счёт разрушения традиционных ассоциаций, связываемых с тем или иным словом, или же введения имён действующих лиц античной мифологии в один ряд с обыденной лексикой. Тем самым происходит игра с привычными ассоциациями, в результате которой поэту удаётся достичь комический эффект[352]. Показательным Т. А. Воронова считает стихотворение «Григорий Сковорода», чей лексический фон представляет собой сочетание двух разных языковых пластов: диалектизмы, воссоздающие традиционный украинский

---

[351] *Воронова Т. А.* Принципы словаря лирики Арсения Тарковского : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Воронова Татьяна Алексеевна; [Место защиты: Воронеж. гос. ун-т]. — Воронеж, 2007. — 22 с.

[352] *Воронова Т. А.* Указ. соч.

быт и книжные лексические единицы «с оттенком религиозной дидактичности». Иными словами, Тарковский имитирует слог трактатов вынесенного в заглавие философа, говорит о нём на его же языке. Значительное место в творчестве поэта занимают интертексты – цитаты, фразеологизмы, крылатые выражения и афористические высказывания, которые также могут характеризовать и идиостиль, и оригинальность мышления автора.

Круг любимых поэтов Александра Кушнера (1936), по словам Н. Беляевой[353], включал в себя таких авторов, как Е. Боратынский, А. Фет, Ф. Тютчев, И. Анненский, М. Кузмин, О. Мандельштам, А. Ахматова, ранние его стихи во многом строились на подражании этим поэтам. Впоследствии ему удалось выработать индивидуальный стиль, который представляет собой «ориентацию на книжную реальность». С помощью многочисленных цитат (в том числе и скрытых), намёков и упоминаний поэт постоянно отсылает реципиентов к явлениям мировой культуры. Михаил Эпштейн акцентирует особое внимание на месте природы в творчестве Кушнера, которое совпадает с аналогичным у Самойлова и частично у тех же Тютчева или Фета[354]: «Природа в стихах Кушнера – это спасительное откровение человеку о чистой и счастливой сущности бытия, которая забывается им за страданиями и невзгодами повседневной жизни… Среди излюбленных кушнеровских мотивов – насекомые, особенно бабочки, пчёлы, цветы, снежинки, паутина – явления со сложной симметрической предметной структурой, в которую любовно, до мельчайших подробностей, вникает поэт. Кушнер любит “звучащие” явления природы: листья, травы, море, которые своим шумом и шелестом как будто силятся что-то сообщить и тем предформируют невнятный и вещий язык природы… Как устойчивую доминанту можно

[353] *Беляева Н.* Современная поэзия: Александр Кушнер // Журнал «Литература». URL: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200902309 (дата обращения: 06.06.2025).
[354] *Эпштейн М.* Природа в поэзии Александра Кушнера // Новая карта русской литературы. URL: http://www.litkarta.ru/dossier/priroda-v-poezii-kushnera (дата обращения: 06.06.2025).

выделить пристрастие к выгнуто-вогнутым, трубчатым, складчатым, завивающимся формам в природе» (даже несмотря на разнообразные пейзажные вкусы автора)[355]. Отдельную грань творчества Кушнера представляют его стихотворения для детей, подобным образом пронизанные иронией, а также воплощающие самые заветные мечтания юных читателей. В одном из устных выступлений Иосиф Бродский так отзывался о поэзии Кушнера: «Стихотворениям… присуща сдержанность тона, отсутствие истерики, широковещательных заявлений, нервической жестикуляции. Он скорее сух там, где другой бы кипятился, ироничен там, где другой бы отчаялся. Поэтика Кушнера, говоря коротко, — поэтика стоицизма... Поэзия суть существование души, ищущей себе выхода в языке, и Александр Кушнер тот случай, когда душа обретает выход…»[356].

Согласно работе А. Э. Скворцова[357], Олег Чухонцев (1938) отличался особенным подходом к использованию в стихотворениях словесного материала. Неоднозначность в его поэзии, в отличие от тех же ленинградских поэтов достигалась не за счёт сложной метафорики или же шаржевой центонности, а «игровым, контекстуальным и неброским переосмыслением узуальных значений слов и устойчивых языковых конструкций». Отмечается широкий диапазон задействованных им словоформ: церковнославянизмы, архаизмы, фольклорные формулы и слова, просторечные выражения, современную разговорную речь, арестантское арго, профессионализмы и научные термины, философские и религиозные понятия. В отличие от всё тех же ленинградцев, нижняя граница использованного словесного материала проходит не по матерной лексике, а по грубо-просторечным выражениям и эвфемизмам. Архаичная лексика лишена декоративности, употребляется

---

[355] *Эпштейн М.* Указ. соч.

[356] *Ларина Ю.* «Я поэт без биографии». К своему юбилею Александр Кушнер рассказал о себе, современниках и поэзии // Журнал «Огонёк». URL: https://www.kommersant.ru/doc/1766375 (дата обращения: 06.06.2025).

[357] *Скворцов А. Э.* Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Скворцов Артем Эдуардович; [Место защиты: Казан. (Приволж.) федер. ун-т]. — Казань, 2011. — 46 с.

дозированно, создавая эффекты то трагичности, то торжественности повествования (в похожем ключе работали авторы «Московского времени» со всем специфическим словесным материалом). Кроме того, стилистическая широта и пестрота не будут превращаться в эклектику, как это могло наблюдаться в творчестве поэтов ленинградского андеграунда: слова здесь обязательно заряжают друг друга семантикой, стилистикой, что в итоге провоцирует эмоциональное богатство восприятия у читателя. Чухонцев часто использует в поэтических текстах оксюморoны и антитезы, в целях сгущения семантики, микширования различных стилей, а также порождение какого-либо нового смысла. Оксюмороны с хирургической точностью интегрируются в поэтический текст, иной раз могут даже оказаться незаметны. Среди примеров оксюморонов Чухонцева – родная чужбина, недвижный бег, бездвижное поползновение, смердящее благоухание, ведущей лексемой в них всегда будет являться той, что относится к «высокому штилю». В отличие от ленинградских поэтов или же московских концептуалистов творчество Чухонцева не отличается избытком внешних, бросающихся в глаза примеров игры слов. Все они отвечают главной задаче поэта – сопоставление разных контекстуальных значений лексем или же фразеологических сочетаний[358]. В основе игры Чухонцева со словами лежат незыблемые принципы, как то: тесно связанный с контекстом каламбур и яркая игра слов, всегда выделяющаяся на фоне традиционного стиха. Расхожие фразеологизмы или любой другой пример «чужой» речи здесь будет неизбежно переосмысляться и выполнять функцию «смысловых сгустков», порождающих семантику стиха.

По свидетельству А. Э. Скворцова, около трети стихотворений Чухонцева имеют заглавия, и здесь поэт также не оставляет в стороне языковые игры. Это могут быть иронические указания на жанровый ориентир, упоминания главных действующих лиц стихотворения, образов, мотивов. Но заглавие здесь не является предметом фокусирования будущих

[358] *Скворцов А. Э.* Указ. соч.

ожиданий реципиентов. Поэтический синтаксис Чухонцева также представляет интерес для исследователя, равно как и его эволюция: в ранних стихотворениях предложение может достигать объёма от 1 до 4 строк, не выходя за пределы или двустишия, или катрена. Впоследствии поэт переходит на создание длинных сложносочинённых или сложноподчинённых предложений, распадающихся на минимум 10 стихотворных строчек. Делается это для демонстрации интереса к широкому инструментарию при построении предложений, точно так же, как и в случае со словесным материалом. Как и слова, этот инструментарий используется по мере необходимости, предпочтения какой-то одной технике у поэта не наблюдается.

4.3. Творчество поэтов группы «Московское время»

Такой же стилистической и языковой оппозицией творчеству московских концептуалистов и ленинградских «подпольщиков» можно считать и поэтов группы «Московское время». Её основу составляли[359] Сергей Гандлевский (1952), Алексей Сопровский (1953 – 1990), Бахыт Кенжеев (1950 – 2024), Алексей Цветков (1947 – 2022), некоторое время к ней же принадлежал Александр Казинцев (1953 – 2020), впоследствии поэт и публицист почвеннического, национал-патриотического характера[360]. Группа сформировалась в 1974 году на базе университетской литературной студии «Луч» под руководством поэта Игоря Волгина, возникшей ещё в 1968-м и существующей и поныне. А. Сопровский в своих записках подробно вспоминал о становлении этой группировки: «1974-й год окончательно оформил нашу дружбу как цеховое сообщество поэтов…. Начались наши «внутренние», в отличие от университетской студии, семинары. На первом

---

[359] *Оборин Л.* От «Московского времени» до концептуализма // Проект «Полка». URL: https://polka.academy/materials/978 (дата обращения: 02.06.2025).

[360] *Павлов Ю.* Александр Казинцев. Искусство понимать // Газета «Завтра». URL: https://web.archive.org/web/20111104174509/http://zavtra.ru/denlit/146/41.html (дата обращения: 02.06.2025).

же из них Казинцев предложил, а все поддержали идею Антологии. Семинары придумал я… Кстати, я придумал название “Московское время” и пишу предисловия к выпускам…». Об обстоятельствах знакомства со своими тогдашними единомышленниками и об их дальнейшей судьбе Казинцев впоследствии так вспоминал в одном из своих интервью: «Александр Сопровский, Алексей Цветков, Бахыт Кенжеев, Сергей Гандлевский – талантливые поэты. Теперь о них немало написано, в том числе, и в "Дне литературы", так что мне нет нужды доказывать это. Что бы они ни писали потом, я помню их стихи, я помню их лица – они озарены светом нашей общей юности. <…> С Серёжей, Бахытом и Лёшей мы познакомилась в МГУ в литературной студии "Луч". Сразу же сблизились, стали издавать неподцензурный альманах "Московское время". Недавно кто-то из критиков назвал стихи "Московского времени" "поэзией бронзового века". Потом повзрослели и разошлись в разные стороны. Буквально: Цветков и Кенжеев эмигрировали, Сопровский погиб, Гандлевский стал кумиром молодых еврейских интеллектуалов. Каждый не раз комментировал наши отношения и наш разрыв. Без злости, но, на мой взгляд, не всегда корректно. Впрочем, это уже их дело»[361].

По свидетельству автора статьи «Предисловия к выпускам антологии “Московское время” как манифесты» Е. Полетаевой[362], поэты объединились не только с целью опубликовать свои стихи, контрастирующие с официальным государственным поэтическим каноном, но и для решения одной главной задачи, которая была ими обозначена ещё в первом выпуске вышеозначенной «антологии» – возрождение традиций пушкинского и державинского письма, которые были утрачены в поэзии времён социалистического реализма и тотальной цензуры. Объединившиеся поэты с

---

[361] Там же.

[362] *Полетаева Е.* Предисловия к выпускам антологии “Московское время” как манифесты // Новое литературное обозрение. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/153/article/20159/ (дата обращения: 02.06.2025).

самого начала отказывались считать себя узкой группировкой приверженцев тех или иных эстетических и мировоззренческих взглядов, вместо этого они декларировали свою приверженность «органическому восприятию великих традиций русской поэзии». В предисловии к третьему альманаху ими же дополнительно была выдвинута ещё одна задача – создать свою среду и попутно пустить свежую кровь в изрядно замшелый и замерший со смертью лучших представителей русской поэзии литературный процесс, противопоставить «серому морю литературных отрубей» настоящую жизнь, свои антологии как «остров радости в сером море». Главной проблемой советской поэзии, которой деятели «московского времени» себя противопоставляли, по мнению А. Казинцева, высказанному в статье «Эрзац-поэзия»[363], является умаление творчества таких авторов как Осип Мандельштам, Борис Пастернак и Владислав Ходасевич, и поднятие на щит откровенно слабых с эстетической точки зрения, отличающихся «гражданской крошечностью» и «комсомольско-ковбойским» стилем советских официальных поэтов вроде Евтушенко или Рождественского. Всех их, за исключением, пожалуй, разве что Булата Окуджавы или Арсения Тарковского, а также Станислава Куняева, Юрия Ряшенцева, Владимира Соколова (названных настоящими интеллигентами, которые многое взяли из поэзии Б. Пастернака), можно охарактеризовать как «недопоэзия», «непоэзия» (Вл. Огнев), «подобие высокой поэзии» (Н. Рыленков), «подделка под поэзию» (Арс. Тарковский). Среди других проблем автор обращает особое внимание на извращение при советской власти литературного процесса как такового и литературно-эстетических критериев в частности. «Как раз на примере читателя видны пагубные последствия извращения эстетических критериев. Читателя слишком долго воспитывали на дурных образцах. Вместо того, чтобы воспитывать вдумчивых ценителей поэзии,

[363] *Казинцев А.* Эрзац-поэзия // Альманах «Часы». URL: https://samizdat.wiki/images/7/73/ЧАСЫ2_-_11_-_Казинцев.pdf (дата обращения: 02.06.2025).

критика внушает, что настоящие стихи понятны всем, для проникновения в произведения поэта не нужно никаких усилий. Внушив необразованному читателю, что его вкус – мерило литературного мастерства, критика в дальнейшем пошла у него на поводу…»[364]. В современном на тот момент состоянии поэзии Казинцев обвинял одновременно и мелких «недопоэтов», и критику, и самого читателя, который не сумел грамотно воспользоваться свободой существовавшего у него выбора.

Негативная оценка современной (официальной) литературной реальности продолжалась и на страницах антологии. Вслед за «Эрзац-поэзией» Казинцева в предисловии к третьему выпуску культура, в которой главными поэтами стали такие исключительно имитационные «эрзац-авторы», как Рождественский или Евтушенко, снова называется явлением, вызывающим отторжение. Там же высказывается мнение, что советской поэзии очень сильно не хватает чего-то «самоочевидного» и «главного», и для решения этой проблемы не нужно изобретать велосипед – достаточно обратиться к отвергнутому в те годы литературно-художественному наследию. Здесь и возникает особое восприятие русской классики как чего-то искреннего, настоящего, по отношению к ней авторы «Московского времени» и подчёркивали свою преемственность, не желая ассоциироваться или существовать в поле официально-государственной «недопоэзии». Тем самым на фоне других авангардных направлений как в Москве, так и в Ленинграде, «Московское время» являлось едва ли не единственным нонконформистским объединением традиционного в эстетическом плане направления, не делавшим ставку на клоунаду или эпатаж. О литературной традиции, сохраняющей и возрождающей подлинную русскую культуру, говорили и сами члены группы. Так, Алексей Цветков в 2005 году говорил: «С поэзией ситуация лучше, потому что традиция не умерла целиком, она

[364] Там же.

пережила коммунизм и сохранилась даже у тех, кто от нее отторгается…[365]». В похожем ключе в 2000 году размышлял и Сергей Гандлевский: «Я думаю, что имею самое общее отношение к традиции российской исповедальной поэзии. Батюшков, по-моему, сказал: живи, как пишешь, и пиши, как живешь. Были, разумеется, и другие традиции. Например, обэриуты. Когда надевается какая-то маска. Я таких экспериментов не ставил, мне это часто нравится, но напрямую не пригождается…»[366].

В соответствии с этим в творчестве поэтов присутствовали принципы, обозначенные ещё в их первых самиздатовских сборниках: возрождение и следования традициям классической русской литературы, высокое отношение к поэтическому слову, современность. Важно осознавать, что «Московское время» объединяло под своей крышей людей, близких поколенчески и мировоззренчески, но далеко не стилистически (например, тот же Алексей Цветков, по мнению Е. Степанова[367], по стилистике тяготеет скорее к метаметаморфисту Ивану Жданову, нежели к Сергею Гандлевскому или Бахыту Кенжееву), а также дало современному литературному процессу ряд сформировавшихся поэтов со своей интонацией, использующих широкую палитру фигурно-троповых приёмов, но попутно не создавших ни одного нового[368]. Для обозначения своей эстетической поэзии всё тот же Гандлевский выдвинул термин «критический сентиментализм», чью суть можно свести к следующему: поэт и реципиент пристально вглядываются в нечто, что с космическо-планетарной точки зрения не может представлять никакого серьёзного интереса, но вглядываются критически – замечая

---

[365] *Цветков А.* Любовь по заслугам // Независимая газета. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2005-02-10/1_tsvetkov.html (дата обращения: 02.06.2025).
[366] *Гостева А.* Сергей Гандлевский: конспект // Вопросы литературы. URL: https://voplit.ru/article/s-gandlevskij-konspekt-besedu-vela-a-gosteva/ (дата обращения: 02.06.2025).
[367] *Степанов Е.* «Московское время». Сергей Гандлевский // Официальный сайт литератора Евгения Степанова. URL: http://stepanov-plus.ru/literator/publication.php?id=10519#0 (дата обращения: 02.06.2025).
[368] *Степанов Е.* Указ. соч.

множество деталей, которые придают картине объём[369]. По мнению самого Гандлевского, это была попытка преодоления крайности и умеренно-пафосного, и панирического стилей вместе взятых. Но важно осознавать, что сентиментальность в прямом значении этого слова в его текстах практически не присутствует – взамен он отдаёт предпочтение драматически напряжённой и одновременно сдержанной речи[370]. Естественность художественного жеста у Гандлевского, как пишет А. Э. Скворцов, сочетается с «культурной рафинированностью». Внешняя простота его стиля скрывает за собой крайне сложные, требующие расшифровки смыслы[371].

Е. А. Полетаева выделяет следующие отличительные «сквозные» (то есть, встречающиеся у всех или нескольких её членов одновременно) особенности художественного мира «Московского времени»:

- *Для поэтов «Московского времени» характерно повышенно трепетное отношение к окружающей их природе, в большинстве случаев пейзажи в их текстах будут иметь хорошо выраженные или урбанистические, или же усадебно-дачные черты.* Поэты, в соответствии со всем вышесказанным, очень чутко реагируют на происходящее вокруг, при описании природы самым распространённым художественным тропом будет метафора. Природа у Гандлевского, Кенжеева или Казинцева всегда будет представать перед реципиентом живой и одухотворённой, или же сливаться с человеческими чувствами и действиями[372]. Среди примеров:

---

[369] *Степанов Е.* О поэзии Сергея Гандлевского и современном литературном процессе // Читальный зал. URL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=2062 (дата обращения: 02.06.2025).

[370] *Скворцов А. Э.* Музыка с улицы Орджоникидзержинского. Из наблюдений над поэтической стратегией Сергея Гандлевского // Вопросы литературы. URL: https://voplit.ru/article/muzyka-s-ulitsy-ordzhonikidzerzhinskogo-iz-nablyudenij-nad-poeticheskoj-strategiej-sergeya-gandlevskogo/ (дата обращения: 02.06.2025).

[371] Там же.

[372] *Полетаева Е.А.* Общие основы художественной картины мира поэтов литературной группы «Московское время» // Litera. 2019. № 4. С. 97-108. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.4.30373 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30373 (дата обращения: 02.06.2025).

Гандлевский: «Ржавчина и желтизна – очарованье очей. Облако между крыш само из себя растёт. Ветер крепчает и гонит листву взашей, Треплет фонтан и журнал позапрошлых мод», «Ай да сирень в этом мае!», «выпуклокрылые гроздья», «душемутительный запах», «здесь реки кричат как больной под ножом», «снега пламенели с зарёй заодно», «зарница цвела чайной розой», «Слава Богу, на дачной веранде, / Где жасмин до руки достаёт, / У припадочной скрипки Вивальди / Мы учились полёту – и вот / Пустота высоту набирает, / И душа с высоты пустоты / Наземь падает и обмирает, / Но касаются локтя цветы...», «Опасен майский укус гюрзы. Пустая фляга бренчит на ремне. Тяжела слепая поступь грозы. Электричество шелестит в тишине»;

Кенжеев: «Хмельной, летучею весной за водосточною трубой птенец мотает головою и со второго этажа», «Лучше петь, расправив руки, и в рассветный долгий час, превращаться в крылья вьюги, утешающие нас», «Горный воздух врезается в грудь, сбились овцы в дрожащую кучу / и молчат, и боятся взглянуть на бесплодную снежную кручу», «Но стоит ночью выйти в сад, где звезды майские висят / и снова нет ориентира. Не спрашивай, куда идти — так перепутаны пути на темных перекрестках мира!», «Он соберёт дела и вещи, очистит место на земле, волной по озеру заплещет, очнётся веткой на столе», «Метель, метель – моя сестра!», «Ледники еще далеко, / Светит месяц восходящий / Апельсинового цвета / На безлюдную планету, / На глубокие болота, На бесформенные чащи», «Летит листок по мостовой, последний довод и упрек, и входит осень в город твой / без стука входит на порог. /Освободилась от забот / земля-смиренница; земля, / одетая в рассветный лед, /блаженно спит до февраля», «Нищий тушинский закат / черно-бел в моем окошке, /по балкону бродят кошки, /сердце бьется наугад»;

Цветков: «Бредит небо над голым полем», «Подсмотри полет грача / В предзакатной сини. / Светят в сетке камыша / Городские зданья. / Как щемяще хороша / Свежесть увяданья! / Тонких рек живая ртуть, / Листьев

тон звучащий, / Скоро птицам в дальний путь, / За моря и чащи», «По насыпям гуляет лето, / Пороша с тополя летит. / У станционного буфета / Колдует праздный аппетит», «В мокрых сумерках осенних / Постучится у крыльца / Неотвязный собеседник, / Тень без тела и лица», «Ах, отчего не может сбыться / Зимы период меловой, / Когда рассерженная птица / Кромсает свет над головой? / Уже по краешку обметан, / Зима снижается, и вот он / У доброй вечности в руках. / Ему не кончиться никак», «Стеклянный воздух, месяц медный, / Осина горькая узлом, – /Мой край коричневый и бедный, /Парящей осени излом». В случае с Алексеем Цветковым внимание к природе ещё и противопоставляется советскому утилитаризму, связанному с идеологией диалектического материализма. К примерам подобного Е. А. Полетаева относит следующий фрагмент его стихотворения: «но как еще много белых пятен / действительности не разъяснённой наукой / зачем растут несъедобные грибы / созвездия не имеют правильной формы / как нам реорганизовать природу / в соответствии с объективной реальностью».

Казинцев: «Удивительно пахнет дождём — воздух соткан из влаги и воли, жадно дышишь и веришь с трудом, что сугробы мы перебороли», «Я впущу в себя звуки дождя, тёплого, шепелявящего по пыли...», «Промозглый март, губитель снега, / меня изволит и томит!», «... И шмель ещё летит к цветам, / головки их ещё пестреют. / Но дух по городским дворам варенья яблочного реет», «И вечером сломалась, как алмаз, / сухой зимы ночная перспектива, и небо в ветках снизилось на нас / и накатило линией прилива», «Земля моя, моя родная, в снегу, бетоне и стекле – а всё-таки такая земляная, как и положено родной земле»;

По итогам представления в тексте настоящей работы примеров строк о природе с метафорами из стихотворений авторов «Московского времени» можно сделать вывод, что все они сознательно (в рамках восстановления разорванных при советской власти с её социалистическим реализмом традиций классической русской поэзии) работают в стилистике русских поэтов середины XIX века, особенно Фёдора Тютчева и Афанасия Фета. Для

них также были характерны метафоры, которые очеловечивали различные явления природы, придавали им свойства таких же живых существ, как люди и животные. Как и у Цветкова, Казинцева, Гандлевского, Кенжеева, в стихотворениях Фета такие явления часто были представлены как конкретные «живые» объекты, например, цветы, деревья, небо, ручьи («Ель рукавом мне тропинку завесила. / Ветер. В лесу одному. / Шумно, и жутко, и грустно, и весело, / Я ничего не пойму»; или: «Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья, / Серебро и колыханье / Сонного ручья, / Свет ночной, ночные тени, / Тени без конца, / Ряд волшебных изменений / Милого лица»). Также и те, и другие стихотворные произведения с точки зрения структуры представляют собой сочетания звуков, визуальных образов, многочисленные рефлексии лирических субъектов, живущих среди природных объектов и явлений. Художественные образы, которые выводит Фет, так же, как и у авторов «Московского времени», неотделимы от мечтаний, стремлений и порывов лирических субъектов, находятся с ними в очень тесной связке. С помощью задействованных метафор передаётся состояние природных объектов, не исключая их слуховые и тактильные признаки. Человек является частью природы, они взаимосвязаны.

- *В стихотворениях представителей «Московского времени» постоянно встречается однозначное выражение гражданской позиции лирического субъекта.* Это связано с тем, что все поэты, входившие в данную группировку, были оппозиционно настроены по отношению к советской власти. Также установка на актуальность стихотворений и уделение в них значительного внимания социальным и политическим явлениям была сознательно позаимствована ими у авторов гражданской лирики XIX века – Пушкина и Некрасова. Не менее важной является и этическая составляющая в текстах поэтов. Спектр задействованных тем варьируется от возмущения советским государственным террором до провозглашения гуманистических и христианских ценностей. Одним из показательных в данном случае является стихотворение С. Гандлевского под заголовком «“Пидарасы!”, – сказал

Хрущёв», в котором лирический субъект рассуждает над правотой высказывания тогдашнего генерального секретаря ЦК КПСС, впервые прозвучавшего во время посещения им выставки авангардистов 1962 года, стоящего в одном ряду с перлами «я покажу вам по телевидению последнего попа» и «я вам покажу кузькину мать». Лирический субъект заявляет, что по молодости и недостатку опыта он не мог в полной мере осознать точность выброшенной реплики, но с годами изменил своё мнение, глядя на то, что представляло собой советское искусство, которому «Московское время» в полном составе активно оппонировало. Официальный культурный фон характеризуется Гандлевским без введения каких бы то ни было оригинальных слов и словоформ, которые могли бы возникнуть на этом месте в случае, если бы этот текст писал бы кто-то из ленинградцев, как сплошные суета сует, обман и «полный анжамбеман» (разновидность расхождения между синтаксическим и ритмическим строением стихотворного текста: несовпадение границы стихотворных строк с границей между синтагмами), «сунь два пальца в рот, сочинитель» (отсылка к строчке Сергея Есенина). Максимально возможная в пространстве данного стихотворения игра – составление аббревиатур из букв, включавшихся в состав стоящей рядом фамилии, – «Хабибулин в х/б б/у - Всё б/у. Хрущев не ошибся». Резко негативно, почти по аналогии с нынешними либеральными политиками и общественными деятелями, которым этот поэт продолжал симпатизировать и в XXI веке, высказывается лирический субъект Гандлевского и о подготовке к праздничному военному параду (без уточнения – 7 ноября 1974 г. на Красной площади: «Сотни тонн боевого железа / Нагнетали под стены Кремля. / Трескотня тишины не жалела, / Щекотала подошвы земля». Величественно-имперским событиям Гандлевский противопоставляет жизнь лирического субъекта-маленького человека, который параллельно с означенными событиями по нескольку часов подряд поймать такси – «накануне чужого обряза, накануне чужой тоски». К концу стихотворения рамышления лирического субъекта о

депрессивной полночи сменяются антимилитаристским пафосом: огромное количество человеческих жертв, пушечное мясо… - «Но всегда из батального пекла, / Столько тысяч оставив в гробах, / Возвращаются с привкусом пепла / На сведенных молчаньем губах. / Мать моя народила ребенка, / А не куклу в гремучей броне. / Не пытайте мои перепонки, Дайте словом обмолвиться мне». Подобным саркастически-раздражённым образом о подготовке Москвы к праздничному параду 7 ноября с почти кривулинским «пунктуационным аскетизмом» высказывался и Алексей Цветков: «в ноябрьский озноб с козырька мавзолея / совместные луны горят мозолея / подножье кишит небольшими людьми / идет сизигия гражданской любви». Об отсутствии рая на земле А. Цветков рассуждает также в стихотворении без названия, написанном по горячим следам трагических событий, связанных с захватом заложников в североосетинском Беслане в сентябре 2004-го[373]:

звонче музыка играй
ободряй застолье зверю
может есть кому-то рай
я теперь в него не верю
со святыми не пойду
соглашаюсь жить в аду

<…>
над страной горит заря
на траве играют дети
все невинны каждый наш
я предам и ты предашь

[373] *Панн Л.* Возвращение Алексея Цветкова // Новый мир. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/8/vozvrashhenie-alekseya-czvetkova.html (дата обращения: 05.06.2025).

Оппозиционные взгляды по отношению к советской действительности высказывает и А. Сопровский: то он не без гордости рассказывал о срыве красных знамён с флагштоков городских зданий (в те годы одними из модных «перформансов» у нелояльно относящихся к советской власти были снятие красных флагов со зданий институтов, органов власти, последующее водружение их на пивную точку или на другой подобный объект) – «Я и в юности нередко / В эту пору здесь бывал, / И, прыжком, доставши древко, / Флаги красные срывал», то рассуждает о природе и поступках лидеров перестройки 1980-х годов, акцентируя особое внимание на их политическом прошлом: «То ли кожу сменившие змеи / Отдыхают в эдемском саду - / То ли правда, что стала честнее / Наша родина в этом году». В отличие от официальных литераторов (например, объединение писателей в поддержку перестройки «Апрель»), лирический субъект не в восторге от проходящих процессов, он воспринимает её исключительно как перетасовку старых карт, или иначе говоря – старых кадров, внезапно поменявших своё мнение: «Если нет — то на сердце спокойней, / И легко мне, и весело так / Наблюдать со своей колокольни / Перестройку во вражьих рядах».

- *Часто возникают в текстах «Московского времени» тема одухотворённости мира, библейские аллюзии и образы, как оппозиция господствовавшему при советской власти в стране атеизму.* В этой связи Е. А. Полетаева считает наиболее показательной эволюцию религиозных взглядов Алексея Цветкова[374]. В ранних его стихотворениях обращения к Богу звучат достаточно часто, равно как и его упоминания «всуе», напр.: «Но хвала тебе, господи Боже, что ягнёнком меня сотворил!». В некоторых случаях лирический субъект может даже вести чрезмерно пафосные беседы с творцом, как если бы он находился на смертном одре: «И когда меня Бог Моисея / Подведет к моему рубежу, / Я любви непроросшее семя / У престола Его положу. / Я скажу Ему: Господи правый! / Хоть и жил я спустя

[374] *Полетаева Е. А.* Указ. соч.

рукава, / Награди меня женщиной Кравой, / Если воля Твоя такова», или: «Господь, свидетель моего маршрута, не Ты ли шёл передо мной в тумане, отодвигая зыбкий горизонт?», «Я и мёртвый спрошу о немногом, / Если к судьям пробраться смогу: Для чего мы устроены Богом / Без аршина и фунта к мозгу». Стихотворение Цветкова из книги «Эдем» «в полдневную темень на страшном ветру» представляет собой размышления лирического субъекта на тему распятия Иисуса Христа, жертв и искупления, надеждам на воскресение и некое, пусть даже призрачное «освободительное начало». Доходит даже до того, что в отдельных стихотворениях лирические субъекты Цветкова обозначают своё иноземное происхождение и приравнивают себя к Господу: «я видимо вечный который / не помнит что я это он», или же «однажды в жизнь семью найдя себе / мы были дети нас кормили кашей / как маленькие гости на земле / мы жили и она была не нашей», «мы здесь утратили ориентир / мы многие вообще забыли кто мы / как вы найдёнышем в чужом краю / я вырос и пошёл служить в контору…».

Взгляды Цветкова на религию меняются только в эмиграции (в 1975 году он уехал из СССР в США, где вёл преподавательскую деятельность и сотрудничал с различными либеральными средствами массовой информации). По мнению Е. А. Полетаевой, Цветкова тех лет нельзя считать похожим на советских материалистических атеистов – вера в бога в те годы у него сменилась на мотив богоборчества, Бог теперь предстаёт не виз-а-ви, с которым бы хотелось подискутировать на темы бытия, а в качестве объекта враждебного людям[375]. Так лирический субъект Цветкова рассуждает о Страшном суде, сравнивая его с медицинской комиссией в военкоматах: «…там сверху бог в ермолке лучезарной / диспетчер солнц и машинист луны / устроил медосмотр перед казармой / кто русский в рай а кто еврей увы». Похожие настроения высказываются и в других стихотворениях эмигрантского периода: «в поле голод глины / в ветре привкус серный / в небо нет пролома / в голову окна / криво нас придумал / бог немилосердный /

[375] *Полетаева Е. А.* Указ. соч.

для сердечных жалоб / речь во рту одна». Метафорическое изображение бога как «директора» или «хозяина мира», который управляет человечеством так, как посчитает это нужным, присутвует в стихотворениях «пепел гаити» и «урок дедукции»: «…живые лица / вонзает когти / неукротимый / директор мира / верховный хрен сам / слезая утром / спеша к престолу / с небесной койки / и трупный запах / ему приятен / над порт-о-пренсом» (последняя фраза о трупном запахе – возможно, вольная интерпретация фразы «И дым Отечества нам сладок и приятен…» из «Горя от ума» А. Грибоедова). В тексте «потом он взял и изобрёл бобра», помимо всего прочего, звучит и фраза «бога нет»: «когда бы вправду добрый доктор бог / пожать его целительную руку / творец бобров и повелитель блох / но бога нет и мы враги друг другу».

Тем самым, Цветков выводит авторскую философскую систему, в которой христианство не играет большой роли и никому не в состоянии помочь. Стихотворным языком она изложена в стихотворении «третья попытка» (с маленькой буквы), в которой в очередной раз творец предстаёт как властолюбивый правитель, который безразличен ко всему живому: «сперва спаситель посетил стрекоз / личинок нимф и слюдяных имаго / но в миссии случился перекос / им и без рая радости немало <…> но он воскрес чтоб богу рассказать / про бесполезность рая или ада / одних на свете незачем спасать / а остальных вообще спасать не надо». При этом важной в этой системе остаётся христианская заповедь «Возлюби ближнего своего»: «этих всех кого сослепу скопом люблю / все равно разлюбить не успею к отбою»; «так жалобны кошки и люди / секрет этой жалости прост / у них обагрённые руки / мечтательный по ветру хвост / поэтому люди как дети / их совесть стремится к нулю / других бы придумать на свете / но всё-таки этих люблю». Над этой философской концепцией, возникшей у Цветкова в годы жизни в США, а также над эволюцией его религиозных взглядов, в эпистолярной форме посмеивался другой автор «Московского времени», Бахыт Кенжеев («Цветков! Мой добрый иностранец! / Ты мыслью крепок, сердцем чист. /

Давно ты стал вегетарьянец / и знаменитый атеист. / Ужели смерть не крест, а нолик? / О чём душа моя дрожит? / Неужто зря злосчастный кролик / в могилке глинистой лежит?»), который придерживался диаметрально противоположных взглядов, высказывавшихся в том числе и в стихотворениях: «ещё я веру ведаю поскольку / господь тростник из глины сотворил / и душу однокрылую вдохнул / в прямоходящие тела своих питомцев»[376]. Кенжеев не воспринимал Бога как автократа или существо, всячески мешавшее людям жить, а также придерживался гармоничного совмещения в собственной системе нравственных ценностей фрагментов и религиозной, и научной картины мира. Наиболее полно эта позиция раскрывается в тексте стихотворения «Организация Вселенной»:

Организация Вселенной
была неясной нашим предкам,
но нам – сегодняшним, ученым, –
ясна, как Божий одуванчик.
Не на слонах стоит планета,
не на китах и черепахах,
она висит в пустом пространстве,
усердно бегая по кругу.

А рядом с ней планеты-сестры,
а в середине жарко солнце,
большой костер из водорода
и прочих разных элементов.
Кто запалил его? Конечно,
Господь, строитель электронов,
непостижимый разработчик
высокой физики законов.

[376] *Полетаева Е. А.* Указ. соч.

Среди творцов жизни, помимо Господа Бога, также упоминаются Аллах (для мусульман), Рамакришна (для индуизма), Богородица, Брахмапутра (сын Брахмы). Вторым текстом, где находят своё воплощение такие взгляды Кенжеева, по мнению Е. А. Полетаевой[377], является его стихотворение со следующими строчками: «Нет ни мыслей, ни идей / У растений и зверей, / <…> Как продукт существ свободных, / каждой жилкой трепеща, / Из растений и животных / образуется душа». Религиозные мотивы получают развитие и в поздних стихотворениях Кенжеева, в частности, в книге «Элегии и другие стихотворения» (2018): «состоится всё, что назначил бог», «и шепчешь ты: всевышнему видней»…

Особое положение занимает здесь, по мнению А. Э. Скворцова, Сергей Гандлевский[378]. Он «абсолютно индифферентен к мифологической атрибутике и особенно тематике», в его текстах практически невозможно найти никаких соответствующих аллюзий и реминисценций, за очень редкими исключениями, к которым следует, согласно всё тому же исследователю[379], относить ироническое упоминание «Бхагаватгиты» в стихотворении к Б. Кенжееву «Моё почтение: есть в пасмурной отчизне»: «На письменном столе лежит “Бхагаватгита” – / За месяц я прочел четырнадцать страниц» (по аналогии с гоголевским Маниловым, у которого на рабочем столе тоже лежала книга, в которой ему удалось одолеть ровно такое же количество страниц), уже упоминавшийся в этой главе ранее, но в другом контексте, пародийно-элегический дистих «Ай да сирень в этом мае!», где одним из действующих лиц является аллегорический Амур в образе «голого дошкольника» и без упоминания его изначального имени непосредственно в тексте. В отличие от Цветкова, у которого упоминания мифических топонимов были достаточно частыми («Мы совьем гнездо / Меж

[377] *Полетаева Е. А.* Указ. соч.
[378] *Скворцов А. Э.* Указ. соч.
[379] Там же.

Евфратом и Стиксом, адом и раем», «душа воды не выбирает / в просвете стиксовых осин / но до отметки выгорает / ее кровавый керосин», «Протяни мне душу из Аида - Я слаба - а ты уже никто»), у Гандлевского это ограничивается всего лишь одним-единственным обращением к перевозчику через Стикс, да и то подверженному русификации – превратившись в «Харона Паромовича». Так же скупо, по словам Скворцова, представлены в текстах С. Гандлевского и библейские мотивы. Их немного больше, чем отсылок к античности (см. выше), но в основном это будет междометная фраза «Господи, боже мой!», или же библейские цитаты с какой-либо ещё историко-культурной ассоциацией[380], например, мотив из откровения Иоанна Богослова был сцементирован Гандлевским с цитатой из Мартина Лютера «На том стою, и не могу иначе…»:

Как ангел, проклятый за сдержанность свою,
Как полдень в сентябре – ни холодно, ни жарко,
Таким я делаюсь, на том почти стою,
И радости не рад, и жалости не жалко.

- *В текстах всех авторов «Московского времени» будет постоянно передаваться ощущение отчуждённости, чужеродности поэта окружающей его действительности.* Лирический субъект в них будет постоянно находиться в чуждой, противоестественной для себя обстановке, по аналогии с аналогичными из романтических текстов XIX века, и одновременно убеждён в своей «высокой» миссии, пытается найти в ней надёжную опору. Но поэзия сама по себе выходом, по мнению Е. А. Полетаевой, здесь служить не может – она не приносит столь желанного покоя, требует серьёзных творческих затрат, а одновременно с этим ещё и является призрачной, неуловимой[381]. Лирический субъект здесь

[380] *Скворцов А. Э.* Указ. соч.
[381] *Полетаева Е. А.* Указ. соч.

всегда будет находиться в оппозиции своему окружению, и ненормальным здесь будет окружение, а не сам поэт, который оставляет за собой это чувство правоты. Утешение в сложившейся обстановке, а также собственные «идейные» корни авторы находят, как это уже говорилось, только в классической литературе – у творцов пушкинской эпохи или же в Серебряный век русской литературы. Требование же к высокой самоотдаче при творческом процессе также восходит к лояльно воспринимаемым ими литераторам, а именно к стихотворению Б. Пастернака «Быть знаменитым некрасиво…»: «Цель творчества – самоотдача / А не шумиха и успех…». Почти дословно в прозаическом виде оно было повторено в предисловии к первому выпуску антологии «Московского времени» за 1975 г.: «…Для каждого поэта характерно требование высокой творческой самоотдачи, то есть, мы выступаем против ремесленничества, поверхностности, снобизма. Тесно связанное с этим требование искренности в искусстве делает для нас нетерпимыми надуманность и фальшь…». Одним из важных для понимания поэтики авторов «Московского времени» всё та же Е. А. Полетаева считает мотив чуда: оно всегда присутствует у различных авторов, и поэзия, равно как и умение разглядеть нечто необычное, является одним из способов к нему хоть каким-то образом приобщиться. Вот как это обычно происходит у разных авторов:

Кенжеев: «Но вдруг из серых топких недр / пробьётся света полоса / (ноябрь – он бывает щедр / на маленькие чудеса)», «И вера светлым пузырьком / в сердечный клапан молча бьётся / в скрещении дорог ночном…», «Всё равно хочется арф, белоснежных крыльев. Но вряд ли / выгорит»;

Сопровский: «Вот так я жизнь и жил – как захотел, как смог. / <…> И тьма её низка, и свет её высок, / И велика ли честь надеяться на чудо?»;

Гандлевский: «Оставайся навеки в бездомном дому, / Мой единственный и посторонний», «Я закричу, умру — горбун в окне, /

Испуганная занавесь ворвется. / Душа вздрогнет, медлительно очнется, / Забудет все, отдаст усталость мне / И девочкой к кому-нибудь вернется».

А. С. Бокарев[382] отмечал следующие особенности творчества группы «Московское время», а также Арс. Тарковского, О. Чухонцева, Д. Самойлова 1970-х-1980-х гг.:

- *Специфика субъектных отношений, обусловленная кризисом персональности:* индивидуальное «я» в текстах реализуется посредством конфликта с «другими», самоидентификация как таковая затруднена, и в связи с этим происходит только в результате самоотстранения, преодоления «границ субъективности». В ходе этих процессов индивидуальность заземляется, может происходить или заметная деперсонализация «я», или его полное вытеснение «другим», а вместе с этим и определяется тип лирической субъективности для каждого стихотворения. В системах, где «другой» предстаёт в форме бытия «я», доминирует лирический герой, а где присутствует «ты» как автономное сознание относительно авторского протагониста – то на авансцену выходит лирическое, или ролевое «я». Первая система характерна для таких поэтов, как А. Тарковский, А. Кушнер и О. Чухонцев – вторая – для Д. Самойлова, Е. Кропивницкого, Г. Сапгира и И. Холина. Форма «ролевого героя» для периода 1970-х-1980-х гг. является нерелевантной. Затруднённость самоидентификации наблюдается у лирических субъектов С. Гандлевского и А. Цветкова (у последнего удаление субъектных границ приводит к диффузии «я» и «другого» и изредка у Б. Кенжеева (его характерной чертой А. С. Бокарев считает вытеснение «я» другим);

- *Усложнённые отношения между литературой и реальностью.* Незыблемая в классической теории литературы граница между ними в поэзии 1970-х-1980-х гг. или проблематизируется (как у Д. Самойлова) или

---

[382] *Бокарев А. С.* Творчество поэтов группы "Московское время" в контексте русской лирики 1970-1980-х годов : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Бокарев Алексей Сергеевич; [Место защиты: Ярослав. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского]. — Ярославль, 2013. — 22 с.

же стирается в связи с обнаружением синкретизма мира и текста (как у Е. Кропивницкого, Я. Сатуновского, Г. Сапгира, О. Чухонцева и А. Кушнера). У авторов «Московского времени» эта проблема не только по-своему реализуется, но и подвергается своеобразной радикализации: у А. Цветкова и Б. Кенжеева синкретизм литературы и реального мира уже представляется как данность, в связи с чем центр внимания перемещается к пересмотру отношений между текстом и миром. В поэзии Сопровского граница между литературой и реальностью так и осталась непреодолённой, у Гандлевского реальность уже не отделяется от текста (лирический субъект осознаёт себя как часть разворачивающегося сюжета, эмпирический мир утрачивает свою безусловность), а его составные части или замещаются «литературными копиями», или предстают в реминисцентном флёре. У Кенжеева и Цветкова формирование реальности не сводится к миметическому подобию предметов и явлений их литературным проекциям: у первого реальность понимается как художественное произведение, где субъект находится в положении персонажа, который не в силах определять направление сюжетной линии, поступки персонажей и вообще сам стиль повествования, второй же предлагает несколько стратегий взаимодействия литературы и реальности. В рамках первой стратегии реальность будет следовать готовому тексту с готовыми фабулой и финалом, а человек – это всего лишь персонаж, который просто обязан подчиняться воле автора. Во второй реальность может поправить текст на собственное усмотрение в обход авторского замысла и «размеров». Третья представляет собой смесь первой и второй стратегий и сводится к тому, что реальность сама является текстом, который может переписываться несколько раз подряд. Черновики в таком случае не уничтожаются, а сохраняются, как альтернативные версии, а биография персонажа утрачивает идентичность, становясь принципиально незавершённой. Реальность Цветкова или имитирует литературу, копируя её ходы, или наоборот, старается избежать повторения избитых сюжетов;

- *Особое отношение к сущности и возможностям поэтического слова.* Поэтическая деятельность авторов в целом возможна исключительно как сознательное преодоление неблагоприятных внешних обстоятельств, несовершенства языковых структур и вынужденной творческой ограниченности.

По итогам изучения всего массива стихотворений, ко всему сказанному выше Е. А. Полетаевой и А. С. Бокарева можно добавить ещё одно обстоятельство, которое не было упомянуто в их работах, но которое позволяет обозначать эту группу как антонимичную относительно и освещённых в предыдущих главах деятелей ленинградского андеграунда, и московских концептуалистов (Пригов, Рубинштейн, Кибиров) – это особенности *поэтического языка, то есть задействованного в текстах словесного материала*. В соответствии с выбранной всеми поэтами группы тактикой «возвращения к лучшим традициям русской культуры до установления советской власти», словоупотребление у практически всех авторов «Московского времени» (за исключением, пожалуй, разве что отдельных текстов Сергея Гандлевского, где могут бегло проскользнуть выражения из блатной фени вроде «мешок дерьма», «всех вести на обоссанный снег», «как засран лес, как жизнь не удалась», без повреждения ими остальной структуры стихотворения) практически никогда не выходит за рамки царящей в них благородной изысканности, почти вся задействованная лексика находится или в границах общепринято-разговорной речи, или же в границах нормативного литературного языка. В этой связи автор статьи «Музыка с улицы Орджоникидзержинского» А. Э. Скворцов вспоминает об идиолектах некоторых русских писателей, чей словарь наиболее очевиден – Владимир Маяковский и Борис Пастернак с их оригинальными словоформами «пресволочнейшая», «изъиздеваюсь» и др[383]. По подобным «оригинальным» словам, даже далёкому от литературоведения реципиенту

[383] *Скворцов А. Э.* Указ. соч.

вполне представляется по силам безошибочно определить автора текста через отличительные особенности его идиостиля. В этих случаях дело обстоит иначе. Ни у Гандлевского, ни у Кенжеева, ни у Казинцева или Цветкова невозможно вычленить из поэтической ткани их текстов никаких ярких «словесных блёсток», в отличие от ленинградских авторов (чего нам удавалось сделать в двух предыдущих исследовательских главах), не будет у них и ярко выраженной склонности к созданию «зауми» Кручёных или текстов с применением средств шапировского «минус-языка» (одним из исключений является опять же С. Гандлевский с его улицей «Орджоникидзержинского»).

По итогам анализа стихотворений также можно сделать вывод, что, как и в случае с ленинградскими авторами, нельзя говорить о некоем инварианте или же едином поэтическом идиолекте для представителей московского андеграунда. Взамен снова имеет смысл говорить о группе разных идиолектов со своими, индивидуальными особенностями, которые могут встречаться у одного и почти никак не проявляться у кого-то другого. Среди них:

- «идиолект Пригова» (повторяющиеся слова, примитивные рифмы и допущение речевых ошибок, интерес к визуальной поэзии, пунктуационный аскетизм, по аналогии с В. Кривулиным, отстранённая интонация, поддерживаемая с помощью избыточного синтаксиса, изобилующего перечислениями; стилизация текстов под рассуждения обывателя, напоминающие, по словам самого же литератора, «бурчание живота»);

- «идиолект Рубинштейна» (чередование фрагментов разных языков в «перформативных» выступлениях: от обиходного до рафинированного учёного сленга, создание квазицитат разных стилей и жанров, частое использование реплик, вырываемых из контекста).

- «идиолект Кибирова» (сочетание разговорной лексики и синтаксиса с литературными оборотами и возвышенной поэтической лексикой; частые

обращения к метафорам в целях передачи свойств объекта и создания образности возникающих в текстах объектов).

- «идиолект Гандлевского» (ориентация на консервативную стиховую культуру, тяга к использованию архаичных ударений в духе «ненАдолго», «вздрогнЁт», «кладбИще»; обоснованность введения матерных или любых специфических слов контекстом);

- «идиолект Цветкова» (минималистические пунктуация и синтаксис, работа с цитатами и интертекстами, ирония и смех разных оттенков — от добродушного до ёрнического);

- «идиолект Казинцева» (широкое использование народных и специфических слов, излишняя метафоричность)

и др.

Все авторы «Московского времени» и неотрадиционалистов пользуются существующими средствами литературного языка, почти не внося в него никаких новых словоформ или хотя бы их искажений разной степени радикальности. Постижение их стихотворного материала требует совершенно иных методов анализа, и опять же, это можно объяснить их программной установкой на стихотворения русской классической литературы. Тексты авторов «Московского времени» должны рассматриваться в соответствии с размышлениями о семио-эстетической природе подлинного искусства из «нормативной» теории литературы (Бройтман, Тамарченко, Тюпа), так как все они, исходя из размышлений Е. А. Полетаевой, являются произведениями подлинного художественного творчества. Все без исключения тексты, фрагменты которых были приведены в этом обзоре, говоря словами В. И. Тюпы, обращены к нашему сознанию не «прямо, как это происходит в случаях нехудожественной речи, а через посредство нашего внутреннего зрения, нашего внутреннего слуха и нашего протекающего в формах внутренней речи сопереживания героям литературных произведений… «Эстетическая деятельность – это прежде всего созерцание единичных предметов, которые постигаются как нечто

завершенное и целостное. Именно целостность воспринимаемого составляет главный источник его эстетического постижения. Целостностью называют то трудно определимое качество предмета, которое вызывает у воспринимающих единую реакцию на него, порождает общее впечатление», – говорится в учебнике В. Е. Хализева «Теория литературы»[384].

Помимо этого, эти поэтические тексты, в отличие от тех, что представляли деятели ленинградского андеграунда и московского концептуализма, обладают уникальной возможностью к активизации творческих способностей реципиентов, формируют у них же представления о прекрасном, как и лучшие образцы поэзии XIX-XX веков. Иными словами, перед нами находится один из источников эстетического наслаждения, чьими отличительными чертами следует считать гармонию форм, красок, звуков, слов. Художественные миры этих поэтов, в отличие от их «коллег» из ленинградского андеграунда или же московского концептуализма построена по законам красоты, и она (что немаловажно) упорядочена; как и в случае с классической русской поэзией, здесь реципиенты как участники некоего интерсубъективного события испытывают одновременно и приобщённость к шедевральному произведению искусства, и радость от сотворчества. Никто из поэтов группы не стремился к контрастно-бурлескному столкновению слов из разных стилистических слоёв, как то бы сделали многие авторы ленинградского андеграунда и московского концептуализма, а вместо этого делали сознательную ставку на создание внешне гармоничного стиля, не исключая при этом (особенно у С. Гандлевского) и некоего скрытого драматизма. Немногочисленные «отступления» от нормы в текстах того же Гандлевского всегда жёстко обоснованы контекстом стихотворения и жёстко привязаны к заданным при создании высокоэстетического текста условиям – ситуации, сюжету или задействованному персонажу. Соответственно, постижение такого поэтического материала, какой предлагают нам авторы

[384] *Хализев В.* Эстетическое: значение термина. // Теория литературы: учебник. С. 16-18.

«Московского времени», а также группа неотрадиционалистов (Кушнер, Седакова, Чухонцев, Самойлов, Тарковский), требует совершенно других способов проведения литературоведческого анализа, нежели те, что применялись нами в этой и предыдущих главах. В качестве возможного варианта решения А. Э. Скворцов предлагает создание «тезаурусов языков поэта» и «инструментария их мотивного анализа»[385].

[385] *Скворцов А. Э.* Указ. соч.

Заключение

К концу 2010-х – началу 2020-х годов понимание поэтического языка как категории, даже несмотря на большое количество научных работ, подготовленных учёными из разных хронологических эпох (отдельного упоминания заслуживают труды М. М. Бахтина, Г. Г. Шпета, В. В. Виноградова, Я. Мукаржовского, В. П. Григорьева, А. Н. Веселовского, Г. О. Винокура, Я. Славиньского), всё ещё находилось в зачаточном состоянии. Никому из предшественников так и не удалось выработать поддерживаемую всем учёным сообществом теоретическую модель, позволяющую в равной степени представить многообразные проявления идиостилей поэтов, в том числе и принадлежащих к разным хронологическим периодам. Само понятие поэтический язык за предыдущие годы наблюдений постоянно и неоднократно наполнялось новыми и неидентичными относительно друг друга трактовками. В результате этой научно-исследовательской «диффузии» возникла следующая ситуация: одной условно выделяемой группой поэтический язык воспринимался как «словесный материал, используемый как сырьё для создания высококлассных произведений поэтического искусства в соответствии с каноном эстетической природы литературы» (М. Бахтин, Ю. Лотман, В. Виноградов), в другой поэтическая деятельность считалась продолжением языковой, где работа языка заключалась в созидании мысли, а не в средстве её выражения (А. Потебня), а условная третья часть смотрела на язык художественной литературы как на творческий полигон, который открыт, ориентирован на изменение, на поиск новых выразительных способностей, не исключая в том числе и формо-и словотворчества (М. Шапир). Иными словами, на фоне возникших заочных разногласий между исследователями разных лет остро ощущалась проблема теоретического обоснования проблемы, наблюдались избыточность, многозначность и омонимия в области терминологии. Тем самым, актуальность исследования поэтического языка как категории была продиктована прежде всего его необходимостью его отграничения от

смежных понятий, недостаточной разработанностью его собственной семантики и семиотики, отсутствием единого подхода к его изучению. Следует также принимать во внимание, что язык поэтических текстов является их материальной основой, средством выражения художественного высказывания, создает у участников интерсубъективного процесса оценочные реакции на мировоззренческие позиции авторов. Обновление методики анализа поэтических текстов также казалось нам необходимым в связи с увеличением в последние годы интереса исследователей к изучению текстов деятелей андеграунда.

В соответствии с целями и задачами исследования в первой главе был проведён обзор истории развития понятия поэтического языка с привлечением российского и зарубежного научного материала за период с XIX по XXI вв., рассмотрение различных существовавших по состоянию на осень 2022 г. точек зрения на проблему поэтического языка, во второй - определены понятия поэтического идиолекта, поэтического языка выработаны методы их описания, с третьей по четвёртую - проведён анализ поэтического языка, текстов и художественного мира деятелей ленинградского и московского андеграунда с целью выявления реализаций и многообразных вариации применения тех или иных средств языка; также было показано, как отдельные языковые приёмы складываются в устойчивые идиолекты. По результатам проведённой работы можно сделать следующие выводы:

- Специфика поэтического языка как структуры, обособленной от «речи практической», была впервые артикулирована в начале XX в. ещё у таких специалистов, как Л. П. Якубинский, Е. Д. Поливанов, О. Брик, Р. Якобсона, Б. Эйхенбаум, находившихся под влиянием эстетики футуризма. Тогда была предпринята попытка преодолеть «отвлечённую метафизичность» учения о поэтическом языке с опорой на достижения сравнительно-исторического индоевропейского языкознания. Поэтическая речь выступала в их концепции как антитеза речи практической и как речь

самоценная, которая работала на актуализацию и «воскрешение» слов, а также на их выведения из сферы «бытового автоматизма». Поэтическая речь являлась специфической, независимой, на которую не распространяются никакие законы языка практического. Единственным постоянным признаком считалась его эстетическая, или поэтическая функция, или же направленность поэтического выражения на самого себя. Но в силу объективных и субъективных причин такой подход не сразу нашёл понимания в учёном сообществе тех лет. В частности, В. В. Виноградов считал, что все эти теории, пытавшиеся отгородить поэтический язык от общенародного, нежизнеспособны, а также вырывали его из контекста истории русского литературного языка и его стилей.

- Литературный язык и язык художественной литературы – два разных понятия со своим наполнением. Под первым следует понимать «основную, наддиалектную форму существования языка», обработанную и отрегулированную многочисленными правилами. Литературный язык является основой для художественного, но язык художественной литературы будет отличаться большей лаконичностью, образностью и выразительностью, это «язык эстетических ценностей», претендующим на самостоятельную художественную ценность.

- Поэтический идиолект – это поэтический язык одного конкретно взятого автора, который представляет собой совокупность всех литературно-художественных текстов, когда-либо им написанных; это язык, в котором вербализации подвергается индивидуально-художественное мышление индивида о мире и который формируется постепенно. Он может подвергаться различным трансформациям, в том числе и связанным жизни автора биографического. В его рамках обязательно вербализируется отношение автора-творца к миру, что противоречит классической теории литературы. Описание поэтического идиолекта происходит посредством «совместно-динамического описания коммуникативной, тематической и вербальной составляющих», а также их структурных отношений между

собой. Осмысление поэтического идиолекта позволяет специалистам вывести принципы организации художественного мира авторов, их художественного мышления, а также реконструировать их же художественные универсумы; этот процесс следует сопоставлять с описанием литературного языка и его стилистической системы, он вносит вклад в построение «грамматики выразительности». Идиолект — это не вариант «общего языка», а система его атрибутивных признаков («доминант»), отличающих его от других возможных. Как и язык, идиолект не имеет авторов — они имеют носителей. Специфика поэтического идиолекта была впервые рассмотрена ещё В. Григорьевым, предлагавшим для этого понятия слово «идиостиль»: «…всякий идиостиль, как факт современной литературы, является в то же время и идиолектом».

- Поэтический язык – это своеобразный «минус-приём», или «минус-язык» относительно «нормативного» языка литературно-художественных шедевров, или, как это отмечалось выше, «языка эстетических ценностей». Лингвистические различия между вышеозначенными языками могут возникать на всех уровнях: фонетики, синтаксиса, орфографии, словообразования, морфемики. Такой язык активно работает с элементами, которые находятся за пределами общеупотребительного словаря: архаизмы, историзмы, славянизмы, неологизмы, жаргонизмы, окказионализмы, варваризмы, диалектизмы, арготизмы, сквернословие, слова на иностранных языках. Поэтический «минус-язык» не обладает собственной семантикой (иными словами, собственным словарём), так как по природе своей всегда будет пользоваться средствами давно существующих языков. В его рамках формируются конструкции, которые затем не приживаются и по большей степени не повторяются в никаких других художественных текстах. С помощью такого языка многие из выбранных нами поэтов постоянно исследуют и одновременно нарушают границы допустимого, чтобы читатель увидел мир под неожиданным углом зрения. В связи с этим современную поэзию следует считать творческо-испытательным полигоном,

лингвистической лабораторией, исследование языка в которой не менее продуктивно, чем в поэзии «эстетически правильной».

- Говоря о поэтическом языке как минус-языке, мы не оставляем без внимания то обстоятельство, что полноценного языка без своего словаря быть не может. Даже арестантский язык, или попросту «феня», является полноценным языком со своим словарём (например, существует «Справочник по ГУЛагу» француза Жака Росси). Идиолект Пушкина также удостоился «Словарь языка Пушкина». В нашем случае создание «Словаря языка Аронзона (Кривулина, Эрля, любого другого автора)» выглядит невозможным: названные поэты пользуются существующими средствами давно уже сложившихся лингвистических языков, в большей степени – языка русского, в меньшей степени – иностранных языков, в зависимости от уровня владения ими, а главными их методами являются нарушения, искажения, пародирования существующих средств этих языков, создание малопонятной буквенной абракадабры, для которых создать какую-либо словарную статью попросту невозможно.

- Тексты выбранных нами поэтов в сущности живут настоящим и не оглядываются на прошлое, не «задумываются о будущем», выглядят похожими скорее на фотоснимок. По этой причине они лишены возможности выйти в большое время М. Бахтина, их «оппозиционный» характер при искоренении затронутых негативных явлений не удастся «вымыть», поскольку вся эта «радикальная оппозиционность режиму» изначально лежит в основе, и в соответствии с ней же был выбран весь задействованный семантический пласт – как реально существующие слова, так и новые, которые в массе своей оказываются похожими на футуристическую заумь. В большинстве рассмотренных нами текстов исчезают традиционные для высококлассных художественных текстов категории вроде «художественный образ» или «художественное», высокая миссия творца и его «призванность». Они вытесняются другими: симулякр, концепт, объект, завышенное самомнение «новых авторов». На смену мимесису, стилизации и идеализации

приходят принцип монтажа, на основе которого и происходит конструирование многих из представленных в диссертации художественных произведений.

- Ввиду того, что условный мир как московского, так и ленинградского литературного андеграунда 1960-х–1970-х годов, был неоднородным, что каждый автор по-своему видел себя в этой «тусовке», формировал собственные программу действий и систему литературно-эстетических вкусов самостоятельно, единого свода правил на уровне манифеста, пёстрая вариативность поднимаемых в андеграундных стихотворения тем, нам не удалось сформировать некий «палимпсест» или инвариант, на который бы впоследствии могли бы быть нанизаны выбранные для анализа тексты. Авторы постоянно обращались к разным стихотворным и строфическим типам, среди них силлабический стих (А. Кондратов, О. Охапкин), раёшный стих (В. Уфлянд), верлибр (С. Куллэ), сонеты (Л. Аронзон, В. Кривулин), одическая строфа (М. Генделев). Неофициальная культура в целом воспринимается как своеобразное постмодернистское явление, представляющее собой смесь несопоставимых техник, стилей, направлений из разных периодов истории культуры, где в одной компании запросто могли оказаться и впоследствии мирно уживаться люди, вряд ли бы оказавшиеся за одним столом, в связи с чем нельзя говорить о каком-либо общем смысловом инварианте применительно к советской, московской, ленинградской или любой другой региональной неподцензурной поэзии. Взамен можно выделить только частые инварианты, которые могут повторяться строго у одного автора и при этом не находить никакого воплощения у другого. Например: интерес к истории и месту человека в ней, обращение к личности и её мировосприятию как конечному пункту своих «художественных поисков», фиксация своего восприятия мира в общекультурном контексте, демонстративно весёлая насмешка над официальной советской культурой как проявление «неподцензурности», выделяющей контркультуру, обращение к мифам, загробной жизни, избыточная религиозность. Нельзя сформировать и

некий «единый» поэтический идиолект как для ленинградских, так и для московских «подпольных» поэтов, взамен выделяются только «именные» идиолекты со своим набором признаков, как то «идиолект Аронзона», «идиолект Кривулина», «идиолект Кондратова», Кибирова, Гандлевского и мн. др.

- Ленинградских авторов и московский концептуализм роднит сознательное формирование их представителями своего поэтического образа в рамках советского андеграунда, в качестве культурно-оппозиционного «закутка», где процветал дух свободы и антиэстетических, радикальных поисков. Современный для них советский язык перемешивался в их поэтических практиках с архаичными словами и конструкциями, и «низовой», «искажённой» и «придуманной» лексикой (так называемым минус-языком), интертекстами, обилием цитат исторических деятелей и литературных произведений прошлых лет. Их поэзия – это бесконечный творческий эксперимент стилистического, жанрового, интертекстуального, провокационного характера. Постмодернистские игры поэтов охватывает все литературные произведения, отвечающие канонической теории литературы. Чужое творчество в их руках выступает сырьём для антиэстетической игры. Но в отличие от Пригова или Рубинштейна, ни Аронзон, ни Кривулин никогда не проблематизировали собственное творчество и не вписывали его ни в какие существующие парадигмы.

- Особняком среди рассматриваемых нами авторов стоят А. Цветков, С. Гандлевский, А. Казинцев, О. Седакова, А. Кушнер, Д. Самойлов, Б. Кенжеев. В соответствии с выбранной ими тактикой «возвращения к лучшим традициям русской культуры до установления советской власти», словоупотребление здесь практически никогда не выходит за рамки царящей в них благородной изысканности. То есть почти вся задействованная лексика, за очень редкими исключениями, находится или в границах общепринято-разговорной речи, или же в границах нормативного литературного языка. Авторы не вносят в стихотворения никаких новых словоформ или хотя бы их

искажений разной степени радикальности, тексты представляют собой источник эстетического наслаждения, чьими отличительными чертами следует считать гармонию форм, красок, звуков, слов. Здесь реципиенты находятся в положении участников некоего интерсубъективного события испытывают одновременно и приобщённость к шедевральному произведению искусства, и радость от сотворчества.

Тем самым, проведённое нами исследование расширяет возможности современной лингвопоэтики. Например, разработка идиолектов представителей ленинградского андеграунда и московских концептуалистов позволила нам уточнить границы и специфику понятия «поэтический язык», расширить поле изучения русской литературы до первой половины XXI вв., вводит в научный оборот значительный материал, ранее мало освоенный литературоведением. Впервые было рассмотрено понятие «минус-языка» применительно к художественной практике андеграунда, в сравнении проанализированы идиолекты ленинградских и московских авторов, выявляются их специфические языковые приемы, определяющие индивидуальные и групповые поэтики. Существенным представляется и сопоставление различных исследовательских подходов к поэтическому языку (от классических концепций Бахтина, Лотмана, Виноградова, Потебни до относительно современного М. И. Шапира), позволившее нам обосновать собственную модель поэтического языка, впервые представленную во второй главе настоящей диссертации.

Дальнейшее изучение поэтики авторов можно двигать в направлении исследования пространственно-временной организации, субъектно-объектной организации, циклизацию, вычисление особенностей раннего и позднего творчества, под какими факторами происходили те или иные изменения в мировоззрении поэтов и пр., если рассматривать тексты выбранных нами поэтов в плоскости истории литературы, как литературные практики, не попадающие в бахтинское «большое время». С точки зрения теории литературы наиболее продуктивным нам кажутся вопросы:

распространяется ли предлагаемая концепция поэтического языка на другие эпохи и поэтические парадигмы, может ли считаться универсальной для поэтического языка как такового, и не упрощается ли с её помощью диалектика официального и неофициального канона и контр-канона, характеризовавшая литературный процесс той эпохи?

Но это уже является скорее перспективой для дальнейших исследований в области теории новейшей литературы.

Список литературы

Источники:

1. Поэты-концептуалисты: избранное. Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров [Текст]. – М.: ЗАО «МК-Периодика», 2002. – 320 с. ISBN 5-94669-025-6.

2. *Аронзон Л.* Собрание произведений [Текст] : в 2 т. / Л. Аронзон; [сост., подгот. текста и примеч.: П.А. Казарновский и др.]. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 24 см. – 2,0 тыс. экз. – [Кн.1] – 559 с.: ил., 1 л. фронт. (портр.), 24 см; [Кн.2] – 326 с.: ил., 1л. фронт., 24 см ; ISBN 978-5-89059-324-5.

3. *Гандлевский С.* Счастливая ошибка [Текст] : стихи и эссе о стихах / С. Гандлевский. – М.: Издательство АСТ: Corpus, 2019. – 256 с. ISBN 978-5-17-111199-1.

4. *Казинцев А.* Начало [Текст] : Стихотворения / А. Казинцев. – М.: Вест-консалтинг, 2021. – 64 с.

5. *Кенжеев Б.* Избранная лирика, 1970-1981 [Текст] / Б. Кенжеев. - Ann Arbor : Ardis, Cop. 1984. - 125 с.; 21 см.; ISBN 0-88233-921-4

6. *Кибиров Т.* «Кто куда – а я в Россию…» [Текст] / Сост. Т. Кибиров. М.: Время, 2001. – 512 с. – (Поэтическая библиотека). ISBN 5-94117-025-4.

7. *Кибиров Т.* Две поэмы [Электронный ресурс] : Знамя. – Электронные текстовые данные. – 2008. - № 1. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/znamia/2008/1/dve-poemy-2.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

8. *Кибиров Т.* Новые стихи [Электронный ресурс] : Знамя. – Электронные текстовые данные. – 1999. - № 4. – Режим доступа: https://znamlit.ru/publication.php?id=756 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

9. *Кибиров Т.* По первой, не чокаясь… Стихи [Электронный ресурс] : Знамя. – Электронные текстовые данные. – 2002. - № 1. – Режим доступа:

https://magazines.gorky.media/znamia/2002/1/po-pervoj-ne-chokayas.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

10. *Кибиров Т.* Пироскаф. Стихи [Электронный ресурс] : Знамя. – Электронные текстовые данные. – 2002. - № 6. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/znamia/2002/6/piroskaf.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

11. *Кибиров Т.* Стихи. Шалтай-болтай [Электронный ресурс] : Официальный сайт Тимура Кибирова. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://kibirov.poet-premium.ru/poetry/shaltay_boltay.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

12. *Кривулин В.* Ангел войны [Текст] : стихи / В. Кривулин ; составление О. Б. Кушлиной. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2022. – 107, [7] с.; 22 см. – (Независимый альянс).; ISBN 978-5-89059-461-7.

13. *Кривулин В.* Концерт по заявкам [Текст]: Три книги стихов / В. Кривулин. – СПб.: Изд-во Фонда рус. поэзии, 2001. – 108, [3] с. : ил.; 17 см.; ISBN 5-89108-061-3.

14. *Кривулин В.* Обращение [Текст] : Стихотворения / В. Кривулин ; [Худож. В. Мишин]. – Л.: Сов. писатель : Ленингр. отд-ние, 1990. – 62 с. : ил.; 17 см.; ISBN 5-265-01283-4.

15. *Кривулин В.* Стихи после стихов / В. Кривулин. – СПб.: Петербург. писатель : БЛИЦ, 2001. – 143 с. – (Русский Р. EN. CLUB).; ISBN 5-86789-135-6.

16. *Кушнер А.* "То, что мы зовем душой…" : [избранные стихотворения] / А. Кушнер. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2023. - 412, [1] с.; 17 см. - (Азбука-поэзия).; ISBN 978-5-389-23253-2.

17. *Кушнер А.* Живая изгородь : Кн. стихов / А. Кушнер. - Ленинград : Сов. писатель, 1988. - 142,[1] с.; 17 см.; ISBN 5-265-00242-1 .

18. *Миронов А.* Стихотворные циклы и монологи [Текст] : А. Миронов. – М.; СПб.: «Т8 Издательские технологии», «Пальмира», 2023. – 193 с. – (Серия «Часть речи»).

19. *Пригов Д. А.* П.Р.И.Г.О.В. : малое стихотворное собрание : [18+] / Дмитрий Александрович Пригов. - Москва : Новое лит. обозрение, 2020. - 21 см.; ISBN 978-5-4448-1165-8.

20. *Рубинштейн Л. С.* Большая картотека [Текст] : / Л. С. Рубинштейн. – М.: Новое издательство, 2015. – 608 с. ISBN 978-5-98379-193-0.

21. *Самойлов Д.* Избранные произведения : В 2 т. / Д. Самойлов ; [Вступ. ст. И. Шайтанова, с. 5-20]. - М. : Худож. лит., 1989. - 21 см. Т. 1: Стихотворения. Т. 1. - Москва : Худож. лит., 1989. - 558,[1] с., [1] л. портр.; ISBN 5-280-00565-7.

22. *Самойлов Д.* Избранные произведения : В 2 т. / Д. Самойлов. - М. : Худож. лит., 1989. - 21 см. Т. 2: Поэмы. Стихи для детей. Портреты. Т. 2. - Москва : Худож. лит., 1989. - 333,[2] с.; ISBN 5-280-00566-5.

23. *Самойлов Д.* Лирика. Стихотворения [Текст] : / Д. Самойлов. - Москва : Э, 2018. - 413, [1] с. : портр.; 15 см. - (Золотая коллекция поэзии).; ISBN 978-5-04-093168-2.

24. *Седакова О.* Избранное [Текст] : [стихотворения] / О. Седакова. – Санкт-Петербург : Азбука, cop. 2018. - 251, [1] с.; 18 см. - (Азбука-поэзия).; ISBN 978-5-389-14707-2.

25. *Стратановский С.* Изборник [Текст] : стихи 1968-2018 : / С. Стратановский. – СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2019. – 379, [1] с.; 24 см. – (Независимый альянс).; ISBN 978-5-89059-352-8.

26. *Цветков А.* Атлантический дневник [Текст] / А. Цветков. – М. : Новое изд-во, 2007. - 438, [1] с.; 20 см.; ISBN 978-5-98379-085-8.

27. *Цветков А.* Записки аэронавта [Текст] : избранные и новые стихи / А. Цветков. – М.: Время, 2013. - 508, [1] с. – (Поэтическая библиотека).; ISBN 978-5-9691-0768-7.

28. *Шварц Е.* Зверь-цветок [Текст] : Е. Шварц [сост. Б. В. Останина; предисловие П. Ф. Успенского]. – М.; СПб.: «Т8 Издательские технологии», «Пальмира», 2022. – 263 с. – (Серия «Часть речи»).

29. *Ширали В.* Любитель [Текст] : стихи / В. Ширали. – Л.: Советский писатель, 1989. – 144 с.

30. *Ширали В.* Простейшие слова [Текст] : В. Ширали. – М.; СПб.: «Т8 Издательские технологии», «Пальмира», 2022. – 287 с. – (Серия «Часть речи»).

31. *Ширали В.* Сопротивление [Текст] / В. Ширали – СПб.: Изд-во К. Тублина, 2018. – 368 с.

Научная и критическая литература:

1. Введение в литературоведение [Текст] : учебное пособие / Л.В. Чернец [и др.] ; под ред. Л.В. Чернец. – М. : Высш. шк., 2004. – 680 с.

2. Восемь великих [Текст] / Отв. ред. Ю. Б. Орлицкий; редкол.: А. А. Азаренков, А. М. Ельяшевич, А. М. Мирзаев, Д. А. Патолятов, Е. Н. Пенская, О. В. Соколова, А. Г. Степанов. М.: РГГУ, 2022. – 714 с. ISBN 978-5-7281-3112-0.

3. Интертекстуальный анализ: принципы и границы / [Бугаева Л. Д., Бухаркин П. Е., Вайскопф М. Я. и др.] ; под редакцией А. А. Карпова, А. Д. Степанова ; Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2018. – 316 с. ISBN 9785-288-05780-9.

4. Лингвистический энциклопедический словарь [Текст] / [Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. энцикл.», Ин-т языкознания АН СССР]; гл. ред. В. Н. Ярцева. – М. : Сов. энцикл., 1990. – 682 с. ISBN 5-85270-031-2.

5. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. - Москва : Интелвак, 2001. - Разд. паг.; 30 см.; ISBN 5-93264-026-X.

6. Литературный энциклопедический словарь / [подгот. Е. И. Бонч-Бруевич и др.] ; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 750 с.

7. Поэтика [Текст] : словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с. – ISBN 978-5-903955-01-5.

8. Очерки истории языка русской поэзии XX века [Текст] : поэтический язык и идиостиль : общие вопросы. Звуковая организация текста / [В. П. Григорьев, И. И. Ковтунова, О. Г. Ревзина и др.] ; отв. ред. В. П. Григорьев ; АН СССР, Ин-т рус. яз. – М.: Наука, 1990. – 300 с.; ISBN 5-02-010997-5.

9. Поэтика [Текст] : Сборник статей С. Балухатого, С. Бернштейна, Л. Виндт, В. В. Виноградова, С. Вышеславцевой, Г. Гуковского, Н. Колпаковой, Н. Суриной и Ю. Тынянова / С. Балухатый [и др.] ; уч. секр. отдела Б. Казанский. – Л. : Academia, 1927. – 188 с.

10. Русская словесность [Текст] : от теории словесности к структуре текста. Антология / В. П. Нерознак [и др.] ; под ред. В. П. Нерознака. – М. : Academia, 1997. – 320 с. ISBN 5-87444-045-3.

11. Русский язык и советское общество [Текст] : социолого-лингвистическое исследование : В 4 кн. / М. В. Панов [и др.] ; под ред. М. В. Панова ; АН СССР Ин-т рус. яз. – М. : Наука, 1968. – 4 т.

12. Структурализм: "за" и "против" [Текст] : Сборник статей : Пер. с англ., фр., нем., чеш., польск. и болг. яз. / Под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова ; [Предисл. В. П. Крутоуса, с. 3-24]. – М.: : Прогресс, 1975. – 468 с.; 21 см.

13. Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова [Текст] = Proceedings of the V.V. Vinogradov russian language institute. 2022, № 1. — М.: Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова, 2022. — 439 с. : ил.

14. Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова [Текст] = Proceedings of the V.V. Vinogradov russian language institute. 2023, № 2. — М.: Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова, 2014-, 2023. — 431 с.

15. «Тихий волшебник, спокойствия баловень» [Электронный ресурс] : Новое литературное обозрение. – Электронные текстовые данные. –

2015. – № 4. – Режим доступа : https://ruins.magazines.gorky.media/nlo/2015/4/tihij-volshebnik-spokojstviya-baloven.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2024 г.

16. *Josephine von Zitzewitz*. From Underground to Mainstream: The Case of Elena Shvarts // Katharine Hodgson, Joanne Shelton, Alexandra Smith. Twentieth-Century Russian Poetry. Reinventing the Canon. / Open Book Publishers. Cambridge, 2017. P. 225–263.

17. *Shepherd D.* A feeling for History? Bakhtin and «the problem of “great time”» // Slavonic a. East European rev. Nasingstoke. 2006. Vol. 84, № 1. C. 32-51.

18. *Woroncowa K.* Видение европейской культуры в стихотворении Елены Шварц «Плавание» [Videnie evropejskoj kul'tury v stihotvorenii Eleny Švarc "Plavanie"] // Źródła Humanistyki Europejskiej. T. 8. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. C. 91–101.

19. *Айзенштейн Е.* «Вдоль островов высоких и весёлых». О поэзии Ольги Седаковой [Электронный ресурс] : Журнал «Нева». – Электронные текстовые данные. – 2014. - № 12. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/neva/2014/12/vdol-ostrovov-vysokih-i-veselyh.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

20. *Айзенштейн Е.* «Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово». Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц [Электронный ресурс] : Журнал «Нева». – Электронные текстовые данные. – 2013. – № 5. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/neva/2013/5/sokrovennoe-v-slezah-edva-prosheptannoe-slovo.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 14 апреля 2024 г.

21. *Азарова Н.* Местоименная поэтика Леонида Аронзона // Wiener Slawistischer Almanach. – 2008. – Band 62. – С. 165-179.

22. *Арватов Б.* «Язык поэтический и язык практический». (К методологии искусствознания) // Печать и революция. – 1923. – № 7. – С. 58-67.

23. *Аронзон В.* Памяти брата // St. Petersburg. – 2016. – № 2 (52). – С. 42.

24. *Аронсон О.* Слова и репродукции (комментарии к поэзии Льва Рубинштейна) [Электронный ресурс] : Журнал «Логос». – Электронные текстовые данные. – 1999. - № 6. – Режим доступа: https://ruthenia.ru/logos/number/1999_06/1999_6_14.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

25. *Баринова А. О.* Языковая репрезентация собирательного образа мигранта в российском обществе // Вопросы психолингвистики. 2013. № 18. С. 174 – 181.

26. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика [Текст]: Пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

27. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики [Текст] : Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.

28. *Бахтин М.М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Новый мир. № 11. 1970. С. 237-240.

29. *Берг М.* Кривулин и Пригов [Электронный ресурс] : Журнал «Звезда». – Электронные текстовые данные. – 2011. – № 10. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20211023213838/https://magazines.gorky.media/zvezda/2011/10/krivulin-i-prigov.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

30. *Бокарев А. С.* Иероглифическое слово в лирике Леонида Аронзона [Электронный ресурс] : Вестник КГУ. – 2016. – № 6. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/ieroglificheskoe-slovo-v-lirike-leonida-

aronzona/viewer , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

31. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть [Текст] / Ж. Бодрийяр; [Пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина]. – М. : Добросвет, 2000. - 389 с.; 22 см.; ISBN 5-7913-0047-6.

32. *Бокарев А. С.* Творчество поэтов группы "Московское время" в контексте русской лирики 1970-1980-х годов : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Бокарев Алексей Сергеевич; [Место защиты: Ярослав. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского]. — Ярославль, 2013. – 22 с.

33. *Брик О. М.* Ритм и синтаксис: Материалы к изучению стихотворной речи // Журнал «Новый Леф», № 3-6, 1927.

34. *Веселовский А. Н.* Избранное. На пути к исторической поэтике [Текст] / А. Н. Веселовский. – М.: «Автокнига», 2010. – 688 с. (Серия «Российские пропилеи»).

35. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский; [Вступ. ст. И. К. Горского, с. 11-31; Коммент. В. В. Мочаловой]. – М. : Высшая школа, 1989. – 404 с. : портр.; 22 см. – (КЛН. Классика лит. науки).; ISBN 5-06-000256-X.

36. *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. С. 5—84.

37. *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы : Избранные труды [Текст] / В. В. Виноградов; [Послесл. А. П. Чудакова, с. 285-315. – М.: Наука, 1980. – 360 с.

38. *Виноградов В.В*. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика [Текст] / В. В. Виноградов; Акад. наук СССР. Отд-ние литературы и языка. - Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1963. - 255 с.

39. *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку [Текст] / Г. О. Винокур ; предисл. С. Бархударова ; Акад. наук СССР, Отд-ние литературы и языка. – М. : Учпедгиз, 1959. – 492 с.

40. *Винокур Г. О.* О языке художественной литературы / Г. О. Винокур; Сост. Т. Г. Винокур; [Предисл. В. Григорьева]. – М.: Высшая школа, 1991. – 447 с. : портр.; 21 см.; ISBN 5-06-001416-9.

41. *Винокур Г. О.* Филологические исследования: лингвистика и поэтика / Г. О. Винокур; отв. ред. Г. В. Степанов, В. П. Нерознак; [Вступ. ст. и коммент. М. И. Шапира]; АН СССР, Отд-ние лит. и яз., Комис. по истории филол. наук. – М.: Наука, 1990. – 451 с.; ISBN 5-02-011436-7.

42. *Волошинов В. В*. Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Журнал «Звезда». 1926. № 6. С. 244 – 267.

43. *Вежлян Е. И*. Вино, огонь, адамова голова, или Нечто о поэтике Елены Шварц [Электронный ресурс] : Журнал «Новый мир». – Электронные текстовые данные: - 2008. № 8. Режим доступа: https://nm1925.ru/articles/2008/200808/vino-ogon-adamova-golova-ili-nechto-o-poetike-eleny-shvarts-2254/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

44. *Воронова Т. А.* Принципы словаря лирики Арсения Тарковского : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Воронова Татьяна Алексеевна; [Место защиты: Воронеж. гос. ун-т]. — Воронеж, 2007. — 22 с.

45. *Голынко-Вольфсон Д.* Читая Пригова: неоднозначное и неочевидное [Электроннный ресурс] : Новое литературное обозрение. – Электронные текстовые данные. – 2007. - № 5. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nlo/2007/5/chitaya-prigova-neodnoznachnoe-i-neochevidnoe.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

46. *Гостева А*. Сергей Гандлевский: конспект [Электронный ресурс] : Вопросы литературы. – Электронные текстовые данные. – 2000. - № 5. – Режим доступа: https://voplit.ru/article/s-gandlevskij-konspekt-besedu-vela-a-gosteva , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

47. *Григорьев В. П.* Поэтика слова [Текст] : на материале русской советской поэзии / В. П. Григорьев ; ред. А. Д. Григорьева ; АН СССР, Ин-т рус. яз. – М. : Наука, 1979. – 344 с.

48. *Губайловский В.* Воскресение Шарикова [Электронный ресурс] : Новый мир. – Электронные текстовые данные. – 2001. - № 7. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/7/voskresenie-sharikova.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2024 г.

49. *Давыденко М.В.* Проблема художественности в контексте эстетических принципов постмодерна // Известия Алтайского государственного университета. Философия, социология и культурология. № 2-1 (66). 2010. С. 207-209.

50. *Двойнишникова М. П.* Визуальная поэзия «лианозовской школы». // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. № 3. 2015. С. 31-36.

51. *Добренко Е.* Нашествие слов (Дмитрий Пригов и конец советской литературы) [Электронный ресурс] : Вопросы литературы. – Электронные текстовые данные. – 1997. - № 6. – Режим доступа: https://voplit.ru/article/nashestvie-slov-dmitrij-prigov-i-konets-sovetskoj-literatury , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

52. *Жельвис В. И.* Поле брани : Сквернословие как соц. проблема [Текст] / В. И. Жельвис. – М: Науч.-изд. центр "Ладомир", 1997. – 328 с. – (Русская потаенная литература). ISBN 5-86218-261-6.

53. *Золян С. Т.* Семантика и структура поэтического текста [Текст]. Издание 2-е, перераб. и дополн. / С. Т. Золян. – М.: Книжный дом «Либроком», 2014. – 336 с. ISBN 978-5-397-04100-3.

54. *Зубова Л. В.* Грамматические вольности современной поэзии. 1950-2020 [Текст] / Л. В. Зубова. – М.: Новое литературное обозрение, 2021. – 656 с. ISBN 978-5-4448-1549-6.

55. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка [Текст] / Л. В. Зубова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 432 с. ISBN 5-86793-104-8.

56. Зубова Л.В. Языки современной поэзии [Текст] / Л. В. Зубова. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 378 с. ISBN 978-5-86793-791-1.

57. *Иванов Б.* Виктор Кривулин – поэт российского ренессанса (1944 – 2001) [Электронный ресурс]: Новое литературное обозрение. – Электронные текстовые данные. – 2004. – № 4. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nlo/2004/4/viktor-krivulin-8211-poet-rossijskogo-renessansa-1944-8212-2001.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2024 г.

58. *Казарин Ю.* Мелодия из милости и силы… О поэзии Ольги Седаковой [Электронный ресурс] : Ежемесячный литературный журнал «Урал». – Электронные текстовые данные. – 2013. - № 1. – Режим доступа: http://uraljournal.ru/work-2013-1-624 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

59. *Казарновский П.* Научная конференция «Вторая культура. Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970-е-1980-е годы» [Электронный ресурс] : Новое литературное обозрение. – Электронные текстовые данные. – 2012. - № 6. – Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/118_nlo_6_2012/article/13300 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

60. Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе [Текст] : Учеб. комплекс для студентов-филологов: Учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям: 032900 - рус. яз. и лит., 033000 - родной яз. и лит., 033200 - иностр. яз. / Н.В. Киреева. – М. : Флинта : Наука, 2004 (Великолук. гор. тип.). - 213, [1] с.; 20 см.; ISBN 5-89349-613-2.

61. *Клейнер Ю. А.* Поэтический язык как язык // Материалы XXVIII межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. – Вып. 16. Секция общего языкознания. – Ч. 1. – С. 22—25.

62. *Конаков А.* Сугубо личная теория зауми [Электронный ресурс] : Знамя. – Электронные текстовые данные. – 2015. – Режим доступа: https://znamlit.ru/publication.php?id=5909 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

63. *Кондрашов Н. А.* Пражский лингвистический кружок [Текст] : сборник статей / Н. А. Кондрашов. – М. : Прогресс, 1967. – 559 с.

64. *Корсунская А*. Поэзия О. А. Охапкина на рубеже XX – XXI вв. // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. Т. 2. 2020. С. 14-19.

65. *Корчинский А*. Литература как эпистемологический проект [Электронный ресурс] : // Новое литературное обозрение. – Электронные текстовые данные. – 2015. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nlo/2015/1/literatura-kak-epistemologicheskij-proekt.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2025 г.

66. *Корчинский А.* Поэзия против познания [Текст] : Новое литературное обозрение. – Электронные текстовые данные. – 2017. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nlo/2017/5/poeziya-protiv-poznaniya.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2025 г.

67. *Кривулин В.* Двадцать лет новейшей русской поэзии (Предварительные заметки) [Электронный ресурс] : Русская виртуальная библиотека. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 8 июля 2023 г.

68. *Кукулин И.* Неопознанный контркультурщик // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 104. – С. 343-350.

69. *Кулаков В.* Леонид Аронзон. Стихотворения. Леонид Аронзон. Избранное: рецензия [Электронный ресурс] : Новый мир. – Электронные текстовые данные. – 1995. – Режим доступа : http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_1995_2/Content/Publication6_5523/Default.aspx , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

70. *Кулаков В.* Минимализм: стратегия и тактика [Электронный ресурс] : Новое литературное обозрение. – Электронные текстовые данные. – 1997. № 23. – Режим доступа: https://new.ruthenia.ru/60s/kritika/kulakov_minimalism.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

71. *Лейбин В.* Как Аронзон увидел себя в пейзаже [Электронный ресурс] : Prosodia / Gorky.media. – Электронные текстовые данные. – 2019. – № 11. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/prosodia/2019/11/kak-aronzon-uvidel-sebya-v-pejzazhe.html?fbclid=IwAR0hl1Vpu6Y2Zcvw6X6bde78nMYnmzhGXtZ_uTxZZqpjX3QF2DaE8dv2COA , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

72. *Лейдерман Н., Липовецкий М.* Московский концептуализм (Д. А. Пригов, Л. Рубинштейн, Т. Кибиров) // Современная русская литература: 1950—1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 2 / Н. Лейдерман, М. Липовецкий. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 427-450.

73. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха [Текст] / Ю. Лотман. – М.: Эксмо, 2023. – 480 с. ISBN 978-5-04-181619-3.

74. *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии [Текст] : анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления / Ю. М. Лотман; [вступ. ст. М. Л. Гаспарова]. – СПб.: Искусство-СПБ, 1996. – 846 с.; 24 см.; ISBN 5-210-01487-8 (В пер.).

75. *Лурье Л.* Как Невский проспект победил площадь Пролетарской литературы // Звезда. 1998. № 8.

76. *Маньковская Н.* Постмодернизм как художественно-эстетический феномен // Философская антропология. 2018. Т. 4. № 1. С. 192-193.

77. *Малахов В. С.* Скромное обаяние расизма [Электронный ресурс] : Знамя. – Электронные текстовые данные. – 2000. – № 6. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20160624162932/http://www.intellectuals.ru/malakhov/izbran/9brasizm.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

78. *Марков А. В.* Интермедиальные контексты мотива герба в лирике Виктора Кривулина // Неофилология. 2019. Т. 5, № 18. С. 198-199.

79. *Медведев П. Н. (Бахтин М. М.)* Формальный метод в литературоведении [Текст] / П. Н. Медведев. – М. : Лабиринт, 1993. – 207 с. (Бахтин под маской ; Маска вторая).

80. *Михеев Ю.Э.* Сюжетное движение в стихотворении А.С. Пушкина «…Вновь я посетил» // Вестник ТГУ. № 3 (27). 2002. С. 15-17.

81. *Нарбут В.* Стихи и письма. Вступительное слово Любови Пустильник [Электронный ресурс] : Арион. – Электронные текстовые данные. – 1995. - № 3. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/arion/1995/3/stihi-i-pisma.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

82. *Николаев Н. И.* Воспоминания о поэзии Александра Миронова [Электронный ресурс] : Новое литературное обозрение. – Электронные текстовые данные. – 2010. - № 1. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/1/vospominaniya-o-poezii-aleksandra-mironova.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

83. *Орлицкий Ю.* «Раёк – это райский стих…» (раёшный стих в новейшей русской поэзии) [Электронный ресурс] : Арион. – Электронные текстовые данные. – 2016. – № 3. – Режим доступа:

https://magazines.gorky.media/arion/2016/3/rayok-eto-rajskij-stih.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

84. *Павлова С.* Ленинградский литературный андеграунд как культурный феномен: специфика формирования и функционирования [Электронный ресурс] : Телескоп: наблюдения за повседневной жизнью петербуржцев. – Электронные текстовые данные. – 2004. - № 2. Режим доступа: https://www.teleskop-journal.spb.ru/files/dir_1/article_content1197391279190905file.pdf , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

85. *Панн Л.* Возвращение Алексея Цветкова [Электронный ресурс] : Новый мир. – Электронные текстовые данные. – 2006. – № 8. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/8/vozvrashhenie-alekseya-czvetkova.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

86. *Перепелкин М. А.* Творчество Ольги Седаковой в контексте русской поэтической культуры (Смерть и бессмертие в парадигме традиции), автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н., спец. 10.01.01 / Перепелкин Михаил Анатольевич; [Самар. гос. ун-т]. — Самара : Б.и., 2000. — 19 с.

87. *Пильщиков И.А., Шапир М.И.* Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина (набросок концепции) // Стих, язык, поэзия: памяти Михаила Леоновича Гаспарова. Российский государственный гуманитарный университет, Институт высших гуманитарных исследований. М. 2006. С. 510-546.

88. *Полетаева Е.А.* Общие основы художественной картины мира поэтов литературной группы «Московское время» // Litera. 2019. № 4. С. 97-108.

89. *Полетаева Е.* Предисловия к выпускам антологии “Московское время” как манифесты [Электронный ресурс] : Новое литературное обозрение. – Электронные текстовые данные. – 2018. – № 5. – Режим доступа: URL:

https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/153/article/20159/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

90. *Поляков М. Я.* Структурализм: за и против [Текст] : М. Я. Поляков ; предисл. В. П. Крутоуса, комментарии И. П. Ильина ; перевод с английского, французского, немецкого, чешского, польского и болгарского языков. – М. : Прогресс, 1975. – 473 с.

91. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика [Текст] : [Сборник] / А. А. Потебня ; [Сост., вступ. статья, примеч. И. В. Иваньо, А. И. Колодной]. – М. : Искусство, 1976. – 614 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

92. *Потебня А. А.* Мысль и язык [Текст] / А. А. Потебня. – М.: Лабиринт, 2007. – 248 с. ISBN 5-87604-053-3

93. *Ревзина О.Г.* Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта: диссертация ... доктора филологических наук в форме науч. докл. : 10.02.01. — Москва, 1998. — 86 с. : 21x14 см.

94. *Рослый А.* Второе дно в посланиях Тимура Кибирова [Электронный ресурс] : Prosodia. – Электронные текстовые данные. – 2016. - № 4. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/prosodia/2016/4/vtoroe-dno-v-poslaniyah-timura-kibirova.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

95. *Руберт И.Б., Тимралиева Ю.Г.* Поэтический язык как объект лингвистических исследований // Проблемы языкознания и теории коммуникации. 2017. № 3. С. 95-100.

96. *Савицкий С.* Андеграунд [Текст]: история и мифы ленингр. неофиц. лит. / С. Савицкий. – М.: Новое лит. обозрение ; [Хельсинки] : Каф. славистики Ун-та Хельсинки, 2002. – 223 с. : ил.; 21 см. – (Научная библиотека) (Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. 27).; ISBN 5-86793-186-2

97. *Сандлер С.* Современная русская поэзия глазами зарубежных специалистов [Электронный ресурс] : Журнал «Воздух». – Электронные

текстовые данные. – 2010. – № 2. – Режим доступа: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010-2/opros/view_print/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

98. *Северская О. И.* Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект [Текст] / О. И. Северская ; Российская акад. наук, Ин-т русского яз. им. В. В. Виноградова. – М.: Словари.ру, 2007. – 126 с. ISBN 5-903021-05-0

99. *Синявский А. (Терц А.)* Что такое социалистический реализм [Электронный ресурс] : Библиотека Imwerden. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://imwerden.de/pdf/abram_terz_chto_takoe_sotsrealizm_2008__txt.pdf , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

100. *Скворцов А. Э.* Музыка с улицы Орджоникидзержинского. Из наблюдений над поэтической стратегией Сергея Гандлевского [Электронный ресурс] : Вопросы литературы. – Электронные текстовые данные. – 2008. - № 6. – Режим доступа: https://voplit.ru/article/muzyka-s-ulitsy-ordzhonikidzerzhinskogo-iz-nablyudenij-nad-poeticheskoj-strategiej-sergeya-gandlevskogo , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

101. *Скворцов А. Э.* Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.01 / Скворцов Артем Эдуардович; [Место защиты: Казан. (Приволж.) федер. ун-т]. — Казань, 2011. — 46 с.

102. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература [Текст] : Учеб. пособие для студентов филол. фак. вузов / И. С. Скоропанова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта : Наука, 2001. – 607 с.; 21 см.; ISBN 5-89349-180-7 (Флинта)

103. *Суханова С. Ю.* Интерпретация орфического сюжета в творчестве Елены Шварц // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 35. С. 137-138.

104. *Сухих С.И.* Теоретическая поэтика А.А. Потебни [Текст] : / С.И. Сухих. – Нижний Новгород: Издательство «КитИздат», 2001. – 288 с.

105. *Сыци Ван.* Язык поэзии и поэтический дискурс (к вопросу о взаимоотношении понятий) // Учёные записки Казанского университета. Серия «Гуманитарные науки». 2021. Т. 163, кн. 4-5. С. 119-128.

106. *Тагирова В. Ф.* Дружеское послание в лирике А. С. Пушкина 30-х годов // Уральский филологический вестник. Драфт: молодая наука. 2013. № 5. С. 8-17.

107. *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н*. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. — Том 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Академия, 2004. — 513 с. — ISBN: 5-7695-1413-2

108. *Толстой Л.Н*. О литературе [Текст] : Статьи, письма, дневники / [Сост. и примеч. Ф. А. Ивановой, В. С. Мишина, А. И. Опульского и др.] ; [Вступ. статья Л. Д. Опульской]. - Москва : Гослитиздат, 1955. - XL, 764 с.

109. *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – Ленинград : Academia, 1924. –140 с.

110. *Тюпа В.И.* Теория литературы [Текст]: Учебник / В. И. Тюпа. – М.: РГГУ, 2024. – 254 с. ISBN 978-5-7281-3314-8.

111. *Тюпа В.И.* Художественный дискурс : (Введ. в теорию лит.) [Текст] / В.И. Тюпа. - Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002 (Твер. гос. ун-т. Филол. фак.). - 80 с.; 21 см. - (Серия "Лекции в Твери" / М-во образования Рос. Федерации. Рос. гос. гуманит. ун-т, Твер. гос. ун-т) (Литературный текст: проблемы и методы исследования. Приложение).

112. *Фатеева Н. А.* Синтез целого. На пути к новой поэтике [Текст] / Н. Фатеева. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 351 с. : ил.; 21 см. – (Научная библиотека) (Новое литературное обозрение. Научное приложение; вып. 90).; ISBN 978-5-86793-814-7

113. Фещенко В.В. Лаборатория логоса [Текст] : Языковой эксперимент в авангардном творчестве / В. В. Фещенко. – М.: Языки славянских культур, 2009. – 392 с. ISBN 978-5-9551-0318-1.

114. Фещенко В.В. Язык в языке [Текст] : Художественный дискурс и основания лингвоэстетики / В. В. Фещенко. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 368 с.; ил. ISBN 978-5-4448-1807-7.

115. Фоменко И. В. Практическая поэтика [Текст] : учеб. пособие для студентов филологических фак. вузов / И. В. Фоменко. - Москва : Академия, 2006 (Тверь : Тверской полиграфкомбинат). - 191, [1] с.; 22 см. - (Высшее профессиональное образование. Филология).; ISBN 5-7695-2695-5.

116. *Хомский Н.* Синтаксические структуры // Новое в лингвистике. М., 1962. Вып. II. С. 412-527.

117. *Шапир М. И.* UNIVERSUM VERSUS. Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII-XX веков [Текст] : книга вторая / М. И. Шапир ; под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. – М. : Языки славянской культуры, 2015. – Кн. 2. – XXII, 586 с., 1 л. портр. – (Philologica russica et speculativa; Т. VII). ISBN 978-5-94457-227-1.

118. *Шапир М.И.* «…А ты прекрасна без извилин…». Эстетика небрежности в поэзии Пастернака [Электронный ресурс] : Новый мир. – Электронные текстовые данные. – 2004. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2004/7/a-ty-prekrasna-bez-izvilin.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

119. *Шпет Г. Г.* Эстетические фрагменты [Текст] / Г. Г. Шпет ; обл. и изд. марка М. В. Добужинского. – СПб. : Колос, 1922-1923. – 116 с.

120. *Элиот Т.* Традиция и индивидуальный талант (Перевод А. М. Зверева) // Назначение поэзии. М., 1997. С. 157-165.

121. *Эрль В.* Из воспоминаний об Аронзоне Владимира Эрля [Электронный ресурс] : Критическая масса. – Электронные текстовые данные. – 2006. - № 4. – Режим доступа:

https://magazines.gorky.media/km/2006/4/iz-vospominanij-ob-aronzone-vladimira-erlya.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

122. *Эрль В.* Рисунки русских писателей. Вечно живое наследие: о Хеленуктах [Электронный ресурс] : Новое литературное обозрение. – Электронные текстовые данные. – 2003. - № 4. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/nlo/2003/4/risunki-russkih-pisatelej.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

Электронные ресурсы:

1. «Куликово поле» Пригова [Электронный ресурс] : Arzamas. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://arzamas.academy/materials/300 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

2. «Я жил пока не умер» [Электронный ресурс] : 45-я параллель. – Электронные текстовые данные. – 1 сентября 2010. – Режим доступа : https://45parallel.net/leonid_aronzon , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

3. Мне выпало счастье быть русским поэтом... (к 100-летию со дня рождения Давида Самойлова) [Электронный ресурс] : Библиотечная информационная система г. Кургана. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: http://cbs-kurgan.com/david_samojjlov_mne_vypalo_schaste_byt_russkim_pojetom/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

4. Даниил Хармс. Опыт патографического анализа [Электронный ресурс] : Федеральное государственное бюджетное научное учреждение «Научный центр психического здоровья». – Электронные текстовые данные. - Режим доступа: https://www.psychiatry.ru/stat/129 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

5. Десять отражений [Электронный ресурс] : Тимур Кибиров. В честь присуждения российской национальной премии «Поэт» (2008). – Электронные текстовые данные. – 2008. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20160812200731/https://kibirov.poet-premium.ru/pressa/kibirov_buklet.pdf , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

6. Дмитрий Александрович Пригов отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского [Электронный ресурс] : Литературно-философский журнал «Топос». – Электронные текстовые данные. – 23 июля 2007. – Режим доступа: https://www.topos.ru/article/5671 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

7. За что и почему отвечает Пушкин? [Электронный ресурс] : Радиостанция классической музыки «Орфей». – Электронные текстовые данные. – 8 июня 2024. – Режим доступа: https://orpheusradio.ru/programs/pushkin/2024-06-08/32645-za-chto-i-pochemu-otvechaet-pushkin , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

8. Интервью с издателем: Тимур Кибиров [Электронный ресурс] : Интернет-портал KM.ru. – Электронные текстовые данные. – 9 сентября 2001. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20190804141420/https://www.km.ru/glavnoe/2001/09/09/intervyu-s-izdatelem/timur-kibirov , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

9. Народы: как отличить дагестанский акцент от чеченского [Электронный ресурс] : Кириллица. – Электронные текстовые данные. – 4 октября 2020. – Режим доступа: https://cyrillitsa.ru/narody/147961-kak-otlichit-dagestanskiy-akcent-o.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

10. Постмодернизм как философия и художественная практика [Электронный ресурс] : Научно-образовательный портал «Вавилон 2.0». –

Электронные текстовые данные. – 29 марта 2023. – Режим доступа: https://babylon.ru/philosophy/postmodernizm-kak-filosofiya-i-hudozhestvennaya-praktika , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

11. Проект «Всеволод Некрасов. Литературный архив». Стихи на древнерусском языке [Электронный ресурс] : Высшая школа экономики. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://philology.hse.ru/vnekrasov-archive/archive/669779256 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

12. Тимур Кибиров: "Я сам был удивлен объемом этого текста" [Электронный ресурс] : Проект «Ревизор». – Электронные текстовые данные. – 17 декабря 2020. – Режим доступа: https://rewizor.ru/literature/interviews/timur-kibirov-ya-sam-byl-udivlen-obemom-etogo-teksta , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

13. Цензура и Пушкин [Электронный ресурс] : Электронное научное издание (ЭНИ) «Пушкин». Фундаментальная библиотека «Русская литература и фольклор». – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://feb-web.ru/feb/pushkin/put-abc/put/put-3683.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

14. Чтение на 15 минут. «Бегущая строка» (18+) [Электронный ресурс] : Arzamas. – Электронные текстовые данные. – 1 марта 2024. – Режим доступа: https://arzamas.academy/mag/1241-stroka , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

15. Non_fiction-2018: советы «Полки» [Электронный ресурс] : «Полка». – Электронные текстовые данные. – 26 ноября 2018. – Режим доступа: https://polka.academy/materials/585 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 14 апреля 2024 г.

16. *Айги Г.* Сон-и-поэзия. Разрозненные заметки [Электронный ресурс] : Национальный проект сбережения русской литературы «Читальный

зал». – Электронные текстовые данные. – 1975. – Режим доступа: https://reading-hall.ru/publication.php?id=9088 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 14 апреля 2024 г.

17. *Азаренков А.* Другое настоящее. Время и безвременье в ранней неподцензурной поэзии [Электронный ресурс] : Научный фонд ВШЭ. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://philology.hse.ru/mirror/pubs/share/983058058.docx , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

18. *Андреева В.* «Сброшенный с неба» (поэзия Л. Аронзона) // Институт культуры состояний. – Электронные текстовые данные. – 31 марта 2010. – Режим доступа: http://www.sostoyanie.ru/2010-03-31-19-22-05/2010-03-31-19-23-32/68-q-q.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

19. *Аронзон В.* 42 года без Леонида Аронзона. Краткий обзор событий и публикаций [Электронный ресурс] : Семь искусств. – Электронные текстовые данные. – 2012. – Режим доступа: http://7iskusstv.com/2012/Nomer12/Aronzon1.php , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

20. *Асонова Е.* Почему в русских сказках есть бабки и дедки, но нет родителей? [Электронный ресурс] : Московский городской педагогический университет. – Электронные текстовые данные. – 30 октября 2023. – Режим доступа: https://www.mgpu.ru/simvol-bednosti-i-bed-pochemu-v-russkih-skazkah-est-babki-i-dedki-no-net-roditelej/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

21. *Бабичева А.* Мир «Без-…» [Электронный ресурс] : Новая камера хранения. – Электронные текстовые данные. – 2012. – Режим доступа: http://www.newkamera.de/ostihah/babicheva_o_mironove.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

22. *Беляева Н.* Современная поэзия: Александр Кушнер [Электронный ресурс] : Журнал «Литература». – Электронные текстовые

данные. – 2009. - № 23. – Режим доступа: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200902309 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

23. *Беневич Г.* Об одной «журналистской» пост-элегии Виктора Кривулина [Электронный ресурс] : Проект TextOnly. – Электронные текстовые данные. – 2017. – Режим доступа: https://www.textonly.ru/case/?article=39029&issue=46 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

24. *Беневич Г.* Памяти Виктора Ширали [Электронный ресурс] : Журнал «Звезда». – Электронные текстовые данные. – 2018. – № 4. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/zvezda/2018/4/pamyati-viktora-shirali.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

25. *Бобров А.* Лев Толстой и пустота [Электронный ресурс] : Литературная газета. – Электронные текстовые данные. – 24 декабря 2015. – Режим доступа: https://lgz.ru/article/lev-tolstoy-i-pustota/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

26. *Визель М.* «Карточка» перестала быть понятным носителем [Электронный ресурс] : Проект «Год литературы». – Электронные текстовые данные. – 19 февраля 2016. – Режим доступа: https://godliteratury.ru/articles/2016/02/19/kartochka-perestala-byt-ponyatnym-n , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

27. *Войко А.* 5 необычных героев русских былин [Электронный ресурс] : Гуманитарный просветительский проект «Культура.рф». – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://www.culture.ru/materials/257420/5-neobychnykh-geroev-russkikh-bylin , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

28. *Гнедич Т. Г.* О Викторе Ширали [Электронный ресурс] : Электронный архив Центра Андрея Белого. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://samizdat.wiki/images/7/7d/ЧАСЫ42-6-

Гнедич-о-Ширали.pdf , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2024 г.

29. *Голынко-Вольфсон Д.* С тоскою по мировой культуре в глазах СССР [Электронный ресурс] : Независимая газета. – Электронные текстовые данные. – 19 сентября 2002. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20170827064337/https://www.ng.ru/ng_exlibris/2002-09-19/4_forever.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 8 июля 2023 г.

30. *Горовиц Е.* Жизнь по карточкам [Электронный ресурс] : Международный еврейский онлайн-центр jewish.ru. – Электронные текстовые данные. – 19 января 2024. – Режим доступа: https://jewish.ru/ru/people/culture/204596 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

31. *Гулин И.* Песни отступничества и благодати [Электронный ресурс]: Коммерсантъ. – Электронные текстовые данные. – 21 сентября 2018. – Режим доступа: https://www.kommersant.ru/doc/3739264 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2024 г.

32. *Давыдов Д.* «Кто же он в самом деле?» [Электронный ресурс] : Новый мир. – Электронные текстовые данные. – 2006. – № 12. – Режим доступа: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2006/12/kto-zhe-on-v-samom-dele.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 8 июля 2023 г.

33. *Демьянков В. З.* Путешествия с Максимом по лирическим полям // Язык – текст – смысл: памяти М. И. Шапира [Электронный ресурс] : Институт языкознания Российской академии наук. – Электронные текстовые данные. – 2023. – Режим доступа: http://infolex.ru/Shapir_fields.pdf , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2024 г

34. *Жолковский А.* Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак [Электронный ресурс] : Проект USC Dornslife. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://dornsife.usc.edu/alexander-

zholkovsky/bib12 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

35. *Завгородний Е. Д.* А. Пригов как русский Данте: лекция Ирины Прохоровой [Электронный ресурс] : Афиша Daily. – Электронные текстовые данные. – 2 июня 2017. – Режим доступа: https://daily.afisha.ru/culture/5734-daprigov-kak-russkiy-dante-lekciya-iriny-prohorovoy/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

36. *Заруцкий П.* «Стихи нас настигают. Перед этим охладевая». 11 главных групп советского поэтического андеграунда [Электронный ресурс] : Проект «Нож». – Электронные текстовые данные. – 29 ноября 2021. – Режим доступа: https://knife.media/second-culture/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2024 г.

37. *Звегинцев В. А.* Тезисы Пражского лингвистического кружка [Электронный ресурс]: История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://classes.ru/grammar/135.Zvegintsev/worddocuments/134.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2024 г.

38. *Золочевская Т.* Лев Рубинштейн: “Целый год – долгая череда приобретений и потерь” [Электронный ресурс] : Проект «Ревизор». – Электронные текстовые данные. – 19 декабря 2017. – Режим доступа: https://www.rewizor.ru/literature/interviews/lev-rubinshteyn-tselyy-god-dolgaya-chereda-priobreteniy-i-poter , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

39. *Золян С.Т.* Есть ли место автору в лингвистической поэтике: идиолект и идиостиль как состояния языковой системы [Электронный ресурс] : Институт русского языка имени В. А. Виноградова. – Электронные текстовые данные. – 2020. – Режим доступа: https://ruslang.ru/doc/grigoriev2020/Zolian.pdf , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

40. *Казарновский П.* Охапкинские чтения. Хеленуктическое в поэзии О. Охапкина. Охапкин смеющийся [Электронный ресурс] : Футурум Арт / Читальный зал: национальный проект сбережения русской литературы. – Электронные текстовые данные. – 2016. - № 1. – Режим доступа: https://reading-hall.ru/publication.php?id=15775 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2024 г.

41. *Казинцев А.* Эрзац-поэзия [Электронный ресурс] : Альманах «Часы». – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://samizdat.wiki/images/7/73/ЧАСЫ2_-_11_-_Казинцев.pdf , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

42. *Каплан И.* Гимн жизни. О стихотворении «Вновь я посетил…» [Электронный ресурс] : Журнал «Литература». – Электронные текстовые данные. – 1999. - № 21. – Режим доступа: https://lit.1sept.ru/article.php?ID=199902102 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

43. *Карамазов И.* Беседа с Виктором Кривулиным. «От него исходили поразительные лучи любви» [Электронный ресурс] : Мемориальный сайт Генриха Сапгира. – Электронные текстовые данные. – 9 июня 2000. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20180522051404/http://sapgir.narod.ru/talks/about/krivulin01.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 3 октября 2024 г.

44. *Кацов Г.* Дмитрий Пригов: «Единственное, что я могу преподать, – это тип существования в литературе» [Электронный ресурс] : Проект «Литерратура». – Электронные текстовые данные. – 3 ноября 2014. – Режим доступа: https://literratura.org/non-fiction/615-dmitriy-prigov-edinstvennoe-chto-ya-mogu-prepodat-eto-tip-suschestvovaniya-v-literature.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

45. *Колымагин Б. Ф.* «Христос стал каждым из нас». Несколько слов о религиозной поэзии андеграунда в СССР [Электронный ресурс] :

Независимая газета. – Электронные текстовые данные. – 7 марта 2018. – Режим доступа: http://www.ng.ru/people/2018-03-07/14_438_christ.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

46. *Колымагин Б.* В тридцать седьмом был бы сослан на Колыму [Электронный ресурс] : Независимая газета. – Электронные текстовые данные. – 12 июля 2023. – Режим доступа: https://www.ng.ru/kafedra/2023-07-12/14_1182_underground.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

47. *Колымагин Б. Ф.* Русская религиозная поэзия 1960-х-1980-х гг. [Электронный ресурс] : Российский университет дружбы народов. – Электронные текстовые данные. – 2019. – Режим доступа: http://www.rudn.ru/u/www/files/dissertation/kolymagin-avtoreferat_itog.pdf , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

48. *Коновалова Е.* Марк Липовецкий: «Постмодернизм – это интеллектуальная гигиена» [Электронный ресурс] : Интернет-портал NewsLab.ru. – Электронные текстовые данные. – 13 ноября 2009. – Режим доступа: https://newslab.ru/article/293511 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

49. *Корчагин К.* Американская поэзия: от Эдгара По до Боба Дилана [Электронный ресурс] : Arzamas. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://arzamas.academy/materials/1605 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

50. *Корчагин К.* Леонид Аронзон и сонет по краям страницы [Электронный ресурс] : Arzamas. – Электронные текстовые данные. – 23 марта 2019. – Режим доступа: https://arzamas.academy/micro/visual/15 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

51. *Кривулин В.* Виктор Кривулин о себе [Электронный ресурс] : Вавилон. Вестник молодой литературы. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: http://www.vavilon.ru/metatext/vavilon2/krivulin-1.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 8 июля 2023 г.

52. *Кривулин В.* Заметки с парохода современности [Электронный ресурс] : Русский журнал. – Электронные текстовые данные. – 11 августа 1998. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20110524231410/http://old.russ.ru/journal/ist_sovr/98-08-11/krivul.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 8 июля 2023 г.

53. *Кукуй И.* «Этот поэт непременно войдёт в историю…». Виктор Кривулин об Аронзоне. Выступление Виктора Кривулина на вечере памяти Леонида Аронзона 18 октября 1975 года [Электронный ресурс] : Критическая масса. – Электронные текстовые данные. – Мюнхен, 2006. – Режим доступа : https://magazines.gorky.media/km/2006/4/etot-poet-nepremenno-vojdet-v-istoriyu-8230.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

54. *Кукуй И.* Музыка Верпы: импровизация как творческий принцип Алексея Хвостенко [Электронный ресурс] : Университет Торонто (Канада). – Электронные текстовые данные . – Режим доступа: http://www.urbancenter.utoronto.ca/tsq/61/Kukuj61.pdf , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

55. *Кукулин И.* О Вс. Некрасове [Электронный ресурс] : Новая карта русской литературы. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: http://www.litkarta.ru/studio/orientir/nekrasov/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

56. *Ларина Ю.* «Я поэт без биографии». К своему юбилею Александр Кушнер рассказал о себе, современниках и поэзии [Электронный ресурс] : Журнал «Огонёк». – Электронные текстовые данные. – 12 сентября 2011. – Режим доступа: https://www.kommersant.ru/doc/1766375 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

57. *Липовецкий М.* Что такое постмодернизм? (ликбез) [Электронный ресурс] : Интернет-портал openspace.ru. – Электронные текстовые данные. – 5 мая 2012. – Режим доступа:

https://os.colta.ru/literature/events/details/36830/page1/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

58. *Маркина А.* Сергей Стратановский: «Мы были на культурном пайке» [Электронный ресурс] : Журнал «Формаслов». – Электронные текстовые данные. – 15 июня 2023. – Режим доступа: https://formasloff.ru/2023/06/15/sergej-stratanovskij-my-byli-na-kulturnom-pajke/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

59. *Марков А.* Об откровениях языка гражданской лирики Олега Охапкина [Электронный ресурс]: НП «Русская культура». – Электронные текстовые данные. – 14 сентября 2020. – Режим доступа: http://russculture.ru/2020/09/14/александр-марков-об-откровениях-язык/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

60. *Мартыненко Д.* Как появилась фраза «держать свечку»? [Электронный ресурс] : Культура.рф. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://www.culture.ru/s/vopros/derzhat-svechku/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

61. *Маурицио М.* Вудсток на Васильевском острове [Электронный ресурс] : Дети Ра. – Электронные текстовые данные. – 2005. – № 3. URL: https://magazines.gorky.media/ra/2005/3/vudstok-na-vasilevskom-ostrove.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

62. *Михеева С.* Некто творящий [Электронный ресурс] : Textura Club. – Электронные текстовые данные. – 4 июня 2019. – Режим доступа: http://textura.club/nekto-tvoryashchij/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

63. *Медведев К.* Алексей Хвостенко. Колесо времени [Электронный ресурс] : Газета.ру. – Электронные текстовые данные. – 3 августа 1999. – Режим доступа: https://gazeta.lenta.ru/knigi/03-08-1999_khvost.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

64. *Медведев С.А.* Лев Рубинштейн: уходим врозь не забывай меня… [Электронный ресурс] : Некоммерческий просветительский проект Prosodia.ru. – Электронные текстовые данные. – 19 февраля 2024. – Режим доступа: https://prosodia.ru/catalog/stikhotvorenie-dnya/lev-rubinshteyn-ukhodim-vroz-ne-zabyvay-menya/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

65. *Медведев С. А*. Стихотворение дня. Владимир Эрль: неподалеку от дома Д. Хармса [Электронный ресурс] : Некоммерческий просветительский проект Prosodia.ru. – Электронные текстовые данные. – 14 мая 2023. – Режим доступа: https://prosodia.ru/catalog/stikhotvorenie-dnya/vladimir-erl-nepodaleku-ot-doma-d-kharmsa/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

66. *Оборин Л.* (Уходит) [Электронный ресурс] : Проект «Полка». – Электронные текстовые данные. – 15 января 2024. – Режим доступа: https://polka.academy/materials/964 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

67. *Оборин Л.* «Между строк»: «В полуфабрикатах достал я азу…» [Электронный ресурс] : Проект «Полка». – Электронные текстовые данные. – 5 ноября 2020. – Режим доступа: https://polka.academy/materials/815 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

68. *Оборин Л.* «П.Р.И.Г.О.В.: категории» [Электронный ресурс] : Проект «Полка». – Электронные текстовые данные. – 5 ноября 2020. – Режим доступа: https://polka.academy/materials/733 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

69. *Оборин Л.* От «Московского времени» до концептуализма [Электронный ресурс] : Проект «Полка». – Электронные текстовые данные. – 28 мая 2024. – Режим доступа: https://polka.academy/materials/978 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

70. *Офицерова Е.* «Я не поэт, я деятель культуры». Десять лет без Дмитрия Александровича Пригова [Электронный ресурс] : «Горький». –

Электронные текстовые данные. – 17 июля 2017. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20231125132850/https://gorky.media/context/ya-ne-poet-ya-deyatel-kultury-desyat-let-bez-dmitriya-aleksandrovicha-prigova , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

71. *Павлов Ю.* Александр Казинцев: искусство понимать [Электронный ресурс] : Газета «Завтра». – Электронные текстовые данные. – 20 октября 2008. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20111104174509/http://zavtra.ru/denlit/146/41.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

72. *Поздняева Т.* Свита Пилата – свита Воланда [Электронный ресурс] : Михаил Булгаков: жизнь и творчество. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://m-bulgakov.ru/publikacii/voland-i-margarita/p14 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

73. *Рицъ Е.* Карточный домик Рубинштейна [Электронный ресурс] : Глобальный еврейский онлайн-центр jewish.ru. – Электронные текстовые данные. – 19 ноября 2018. – Режим доступа: https://jewish.ru/ru/stories/reviews/187852/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

74. *Ровнер А.* «Ура – поэзия – увы» [Электронный ресурс] : 45-я параллель. – Электронные текстовые данные. – 1 мая 2010. – Режим доступа: https://45parallel.net/ura_poeziya , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

75. *Рычкова О.* Тимур Кибиров: «Обязанность старших – сетовать на молодёжь» [Электронный ресурс] : Газета «Труд». – Электронные текстовые данные. – 3 октября 2003. – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20210817115630/https://www.trud.ru/article/03-10-2003/62785_timur_kibirov_objazannost_starshix--setovat_na_mol.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

76. *Седакова О.* Стихотворный язык: семантическая вертикаль слова [Электронный ресурс]: Официальный сайт Ольги Седаковой. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://www.olgasedakova.com/Poetica/166 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

77. *Сизова Ж. Д.* Мотивы сопротивления обыденному сознанию на примере поэзии О. Охапкина, А. Миронова, Л. Аронзона и В. Кривулина [Электронный ресурс] : НП «Русская культура». – Электронные текстовые данные. – 14 ноября 2017. – Режим доступа: http://russculture.ru/2017/11/14/мотивы-сопротивления-обыденному-соз/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

78. *Скорондаева А.* Как в России отметят 225-летие со дня рождения Александра Пушкина [Электронный ресурс] : Российская газета. – Электронные текстовые данные. – 15 февраля 2024. – Режим доступа: https://rg.ru/2024/02/15/kak-v-rossii-otmetiat-225-letie-so-dnia-rozhdeniia-aleksandra-pushkina.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

79. *Степанов А. Ю.* Главы о поэтике Леонида Аронзона [Электронный ресурс] : Персональный сайт Александра Степанова. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа : http://alestep.narod.ru/critique , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

80. *Степанов Е.* «Московское время»: Сергей Гандлевский [Электронный ресурс] : Официальный сайт литератора Евгения Степанова. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: http://stepanov-plus.ru/literator/publication.php?id=10519#0 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

81. *Степанов Е.* О поэзии Сергея Гандлевского и современном литературном процессе [Электронный ресурс] : Читальный зал. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://reading-

hall.ru/publication.php?id=2062 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

82. *Ткачёв Ф.* «Свечку держал»: какие непристойные корни имеет это выражение [Электронный ресурс] : Русская семёрка. – Электронные текстовые данные. – 16 марта 2023. – Режим доступа: https://russian7.ru/post/svechku-derzhal-kakie-nepristoynye-k/ , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

83. *Уфлянд В.* Сжатое жизнеописание [Электронный ресурс] : Сайт памяти (до 2007 г. – официальный сайт) Владимира Уфлянда. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа : https://ufland.narod.ru/biography.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

84. *Фатеева Н.* Поэтический язык [Электронный ресурс] : Интернет-энциклопедия «Кругосвет». – Электронные текстовые данные. - https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/POETICHESKI_YAZIK.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

85. *Филиппова Л.* В России и мире отметили 225-летие со дня рождения Александра Пушкина [Электронный ресурс] : АО «Первый канал». – Электронные текстовые данные. – 9 июня 2024. – Режим доступа: https://www.1tv.ru/news/2024-06-09/478363-v_rossii_i_mire_otmetili_225_letie_so_dnya_rozhdeniya_aleksandra_pushkina , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

86. *Цветков А.* Любовь по заслугам [Электронный ресурс] : Независимая газета. – Электронные текстовые данные. – 10 февраля 2005. – Режим доступа: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2005-02-10/1_tsvetkov.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

87. *Чуковский К. И.* От двух до пяти. Глава шестая. Заповеди детских поэтов [Электронный ресурс] : Сайт собрания произведений Корнея и Лидии Чуковских «ChukFamily». – Электронные текстовые данные. –

Режим доступа: https://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/knigi/onetofive/glava-shestaya , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

88. *Широнин И.* Формалисты о А.А. Потебне [Электронный ресурс] : Опояз: документы, материалы, публикации. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://www.opojaz.ru/potebnja/about_potebnja.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 14 апреля 2024 г.

89. *Штоф О. И.* Ленинградский андеграунд: начало [Электронный ресурс] : Библиотека музея современного искусства «Гараж». – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: https://garagemca.org/programs/library/catalogue/L18650 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 14 апреля 2024 г.

90. *Шубинский В.* Поэтика Леонида Аронзона (тезисы) [Электронный ресурс] : Новая камера хранения. – Электронные текстовые данные. – 1999, 2004. – Режим доступа: http://newkamera.de/aronson/aronson_03.html , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

91. *Эпштейн М.* Природа в поэзии Александра Кушнера [Электронный ресурс] : Новая карта русской литературы. – Электронные текстовые данные. – 12 августа 2007. – Режим доступа: http://www.litkarta.ru/dossier/priroda-v-poezii-kushnera , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10 августа 2025 г.

92. *Эпштейн М.* Роль ошибки и описания в словотворчестве (Просчёт как начало другого отсчёта) [Электронный ресурс] : Культура письменной речи. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа: http://gramma.ru/RUS/?id=1.59 , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.

93. *Эрль В.* Несколько слов о Леониде Аронзоне (1939-1970) [Электронный ресурс] : Русская поэзия 1960-х годов. – Электронные текстовые данные. – Режим доступа:

http://www.ruthenia.ru/60s/aronzon/erl.htm , свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20 октября 2024 г.