

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В.ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Сюй Шуан

Творчество В.И. Кучерявкина: проблематика и поэтика

Специальность 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, доцент
Г.В. Зыкова

Москва — 2026

Оглавление

Введение	2
Глава 1. Особенности поэтики В.И. Кучерявкина	14
1.1. Силевые и философско-эстетические доминанты	15
1.2. «Грамматические вольности»	25
1.3. Интертекстуальность	32
1.3.1. Русская классика: цитаты и реминисценции	34
1.3.2. В.И. Кучерявкин и Э. Паунд.....	44
Глава 2. «Китайское» в лирике В.И. Кучерявкина	54
2.1. «Китайские» структурные принципы в заглавиях стихотворений	55
2.2. Формы репрезентации «китайского» в лирике В.И. Кучерявкина.....	66
2.3. Поэма «До Янджоу тысяча ли».....	78
2.4. Влияние буддийской «Тибетской книги мертвых» на лирику В.И. Кучерявкина	89
2.5. Идиллический пейзаж: Усть-Волма, Святые Горы, Китай.....	100
Глава 3. Поэтика В.И. Кучерявкина в контексте русского литературного авангарда XX в.	111
3.1. Эстетический субъект и эстетический адресат	114
3.2. Принципы текстопостроения	124
Заключение.....	135
Библиография.....	140
Источники.....	140
Исследовательские и литературно-критические работы	144

Введение

Биография Владимира Ивановича Кучерявкина (род. 1948), занимающего важное место в современном отечественном литературном процессе, во многом характерна для людей его поколения, принадлежавших в 1970–1980-х гг. к ленинградскому андеграунду: закончив филологический факультет Ленинградского университета, в советское время он добывал средства к существованию далекими от литературы способами (в частности, был оператором газовой котельной), в постперестроечное время преподавал английский язык и переводил, в том числе для вполне коммерческих изданий; с начала 2010-х живет в деревне Усть-Волма Новгородской области. Репутация поэта в основном определена публикациями в самиздатских журналах «Часы», «Предлог» и «Митин журнал»; в 1994 г. вышла его первая полиграфически изданная книга («Танец мертвой ноги»), за которой последовали и другие, в основном включавшие ранее написанные стихи (всего к настоящему времени вышло 9, последняя — «Ранние стихи» (2024)). Кучерявкин публиковал также лирическую прозу («Записки из секретного блокнота» — стилизация японской формы моногатари, объединяющей прозу и стихи). Хотя переводами Кучерявкин занимался, насколько можно понять, в основном вынужденно, зарабатывая на жизнь, некоторые из его переводов имеют творческий характер (прежде всего фрагменты из поэмы “Cantos” Э. Паунда). В 2001 г. имя Кучерявкина вошло в шорт-лист премии Андрея Белого, присуждаемой за обновление принципов художественного письма.

Несмотря на устойчивый интерес со стороны литературного сообщества, творчество Кучерявкина остается недостаточно изученным как само по себе, так и в контексте поэтической, в частности авангардной, традиции. **Степень разработанности темы**, таким образом, определяется частным характером наблюдений, сделанных над авторской поэтикой в критике и литературоведении. Поэтике Кучерявкина посвящены

немногочисленные работы, в центре внимания которых находятся специфика хронотопа, особенная образность (и объективированный с ее помощью «восточный» взгляд на мир, присущий лирическому субъекту), а также литературные связи автора (прежде всего с лирикой русского «исторического авангарда»).

Так, Н.В. Барковская, обращаясь к анализу «китайского» хронотопа и «обслуживающих» его образов, отмечает, что Поднебесная у Кучерявкина далека от своего реального прототипа и имеет сугубо условный, поэтический статус. Охватывая три пространственных сферы — «небесный Китай», «Петербургский Китай» и «деревенский Китай» — она тем не менее предстает единым целым, поскольку все ее ипостаси даны в восприятии лирического героя-созерцателя. При этом «небесный Китай», сопрягающийся в стихах поэта с образом солнца и мотивом рассвета, — это не столько конкретная страна, сколько обобщенный образ Востока (его контекстуальным «синонимом» часто выступает Япония). «Петербургский Китай» наделяется у Кучерявкина чертами «сумрачного» города, жизнь которого не столь далека от российской повседневности, а лирический субъект предстает инкарнацией китайского поэта Су Ши. Наконец, «деревенский Китай» с его «нехитрыми простыми радостями» (в обращенных к нему стихах актуализирован идиллический жанровый код) резко противопоставлен городу, в котором неизменно бушуют политические страсти [Барковская 2023: 79–86].

Отмеченная Н.В. Барковской «взаимобратимость» Китая и России ложится в основу исследовательской концепции Цзоу Синь, доказывающей на материале лирического цикла «До Янджоу тысяча ли», что с помощью образов, маркированных как «китайские» (реже — «японские») Кучерявкин изображает русскую современность (в частности, исторические события августа 1991 г.), о которой вполне может быть рассказано квазигекзаметрическим стихом ([Цзоу Синь 2024: 26–27]; о явлении квазигекзаметрического стиха см. [Орлицкий 2006]). «Смешение»

в произведениях поэта принципиально разнящихся топосов, реалий и культурных традиций создает, согласно уже другому исследователю, М.Н. Хабибуллиной, «некий единый мир без границ, своеобразную ойкумену»: с точки зрения лирического субъекта, «все окружающее одинаково весомо, поскольку он окидывает происходящее... взглядом восточного философа», для которого природа и цивилизация едины — и «этим единством определяется гармония бытия». В лирике Кучерявкина, как показывает М.Н. Хабибуллина, и самое малое существо ценностно значимо, потому даже заурядный комар уподобляется античному богу или библейскому герою — в чем также проявляет себя восточное мироотношение [Хабибуллина 2013: 223–225].

Топосу Китая и соотнесенной с ним образности, как следует из рассуждений Н.В. Барковской, частично изоморфны (а подчас и функционально эквивалентны) топосы города и деревни. А. Урицкий делит произведения Кучерявкина на «стихи городские» и «стихи сельские», отмечая генетическую связь первых с «петербургским текстом» и присущее вторым созерцательное отношение к миру, созвучное классической японской поэзии [Урицкий 2003: 221].

М.Е. Панина, обращаясь к «городским» и «деревенским» стихам поэта, анализирует урбанистическую образность (прежде всего семантику городского транспорта) и пушкинские контексты тех стихотворений Кучерявкина, в которых так или иначе упоминаются Святые горы. Исследователь показывает, что трамвай задает «горизонтальное» измерение Петербурга и, изображаясь как существо одушевленное, оказывается своего рода двойником лирического субъекта, ощущающего себя несвободным в «городе-клетке»; метро же, задающее «вертикальное» измерение городского пространства, ассоциируется с «царством мертвых» или с «лабиринтом», из которого нет выхода «на волю» [Панина 2012: 201]. В противоположность городу, деревня (Святые горы) обладает у Кучерявкина исключительно положительными коннотациями: герой

проводит там летние месяцы, предаваясь веселью и творческому досугу, а изображающие эти состояния стихи изобилуют пушкинскими аллюзиями и реминисценциями [Панина 2016: 190–193].

В числе ближайших литературных предшественников Кучерявкина исследователи и критики единодушно называют обэриутов (Н. Заболоцкого, Н. Олейникова, К. Вагинова) [Шифрин, 2002; Урицкий, 2003; Кобринский, 2013а; Скидан, 2013; Горбунова, 2015], а в числе современников, чье творчество в том или ином аспекте созвучно кучерявкинскому, — наиболее авангардных представителей позднесоветского поэтического андеграунда (В. Соснору, А. Драгомощенко, Б. Констриктора, Д. Волчека и Д. Голынка) [Савицкий 2022]. По мнению А.А. Кобринского, с Заболоцким младшего поэта роднит специфическая натурфилософия, согласно которой в мире природы нет места этике — он предстает «вековой давилей», где «все является причиной всего»; с Олейниковым Кучерявкин сближается благодаря «трагико-иронической проекции человеческих страстей на мир насекомых» и квазифилософскому дискурсу, а с Вагиновым — благодаря свойственному обоим «городскому трагизму» [Кобринский 2013а: 319–326]. С поэтами же, вышедшими из позднесоветского андеграунда, интересующего нас автора объединяет не столько поэтика, сколько сходная творческая стратегия: по утверждению С.А. Савицкого, они по-прежнему «дорожат независимостью от литературных институций, минуя “Новый мир”, “Новое литературное обозрение” и Живой журнал по касательной. Их способ быть историчными — избегать полной ангажированности» [Савицкий 2022: 43].

Кроме работ, посвященных непосредственно творчеству Кучерявкина или позднему ленинградскому поэтическому андеграунду, его стихи упоминаются также и в некоторых исследованиях, посвященных общим вопросам поэтики русской литературы: так, Л.В. Зубова, не касаясь вопроса о специфичности экспериментов в области языка, свойственных именно Кучерявкину, цитирует его стихи наряду со стихами других авторов, анализируя «грамматические вольности современной поэзии Зубова [Зубова

2021]. В параграфе нашей диссертации, посвященном аграмматизмам Кучерявкина — яркой особенности его художественного языка — мы будем, опираясь на предложенную Л.В. Зубовой классификацию отклонений от нормы и используя некоторые найденные ей примеры, дополнять их своими, попытаемся определить, какие типы отклонений встречаются у поэта чаще других, а также предложим попытку объяснения смысла этих аграмматизмов.

Предпринятый обзор показывает, что ключевые особенности поэтики Кучерявкина хотя и определены корректно, но требуют дополнительного анализа в силу или конспективного изложения наблюдений, или явных методологических просчетов. Так, при анализе китайской образности и соответствующего ей городского и деревенского хронотопа практически не учитывается восточный философский контекст (в том числе переведенная поэтом «Тибетская книга мертвых»), а установление литературных связей опирается скорее на интуитивные догадки, нежели на тщательный и теоретически фундированный анализ (отсюда и некоторая произвольность имен поэтов, с творчеством которых соотносит лирику Кучерявкина, в частности, С.А. Савицкий). Укажем и на то, что другие немаловажные черты авторской поэтики в существующих исследованиях, как правило, лишь упоминаются, по существу так и оставаясь неотрефлексированными. Например, Д.М. Давыдовым отмечена и близость поэта примитивизму, и жанровая ориентация его лирики на идиллическую традицию [Давыдов 2014: 6–8] — однако и эти, и многие подобные им ценные наблюдения явно нуждаются в углублении и более детальной аргументации.

Гипотеза настоящего исследования, как раз и призванного заполнить существующие в науке лакуны, заключается в том, что В.И. Кучерявкин создал уникальную художественную систему, учитывающую достижения русской классики, восточной философии и литературы, а также русского авангарда XX в. и основанную на принципе синкретизма (понимаемого как «неразличение», «слитность»).

Предмет исследования — особенности поэтического мира В.И. Кучерявкина, рассмотренного с точки зрения его стилевых и проблемно-тематических доминант.

Объектом исследования является оригинальная лирика поэта; к рассмотрению привлекаются также его проза и перевод фрагментов из “Cantos” Паунда.

Материалом послужили все 9 вышедших к настоящему времени поэтических книг Кучерявкина (как можно понять по указаниям самого автора, содержащимся в оглавлении этих книг, они не охватывают полностью всего написанного автором, но предлагают избранное). Как один из источников возможных представлений поэта о «восточной философии» мы привлекаем к рассмотрению также выполненный Кучерявкиным (в соавторстве с поэтом Б. Останиным) перевод «Тибетской книги мертвых». За пределами исследования остался непосредственный контекст, в котором оказались стихи Кучерявкина при первой их публикации в самиздатской периодике; не рассматриваются также, хотя они доступны и будущему исследователю было бы желательно к ним обратиться, материалы видеозаписей авторских поэтических вечеров и других публичных выступлений Кучерявкина.

Хронологические границы исследования определяются временем создания обнародованных к настоящему времени текстов автора: исследование охватывает период с 1970-х гг. по настоящее время, при этом преимущественное внимание уделяется зрелому творчеству и годам, когда поэт активно публиковался (1990-е– 2010-е гг.). Необходимость оценить поэзию Кучерявкина в контексте истории русской поэзии авангардного типа также обусловила предпринятое нами в последней главе работы обращение к эпохам первого авангарда и Оттепели.

Научная новизна диссертации состоит в том, что поэзия В.И. Кучерявкина рассмотрена комплексно: выявлены ее стилевые, проблемно-тематические и философско-эстетические доминанты,

обусловленные принципом синкретизма, определяющим, в свою очередь, авторскую модель мира; описаны типы грамматических «вольностей», служащих языковым маркером синкретического восприятия реальности; установлены механизмы интертекстуального и интердискурсивного диалога с русской (Пушкин, Лермонтов, поэты-модернисты), американской (Э. Паунд) и китайской (Ли Бо, Су Ши) литературной классикой; существенно дополнены представления о структурном сходстве заглавий стихотворений с заглавиями китайских лирических текстов в их русских переводах; определена роль «китайского» как синкретического элемента, стирающего границы между Россией и Востоком в авторской модели мира.

Актуальность диссертации мотивирована необходимостью восполнить лакуны в изучении поэтики В.И. Кучерявкина как одного из значимых поэтов второй половины XX – начала XXI в.

Цель работы — дать комплексную характеристику творчества В.И. Кучерявкина, в том числе контекстуальных связей с восточной, прежде всего китайской, философией и культурой и традициями русского литературного авангарда XX в.

Задачи исследования:

1) выявить важнейшие стилевые и философско-эстетические доминанты поэтики В.И. Кучерявкина, установить ее миромоделирующие принципы;

2) выявить основные типы грамматических «вольностей» в лирике поэта и определить их роль в создании авторской модели мира;

3) установить характер интертекстуальных связей В.И. Кучерявкина с русской лирикой XIX – XX в., а также масштабы и характер освоения поэтики Э. Паунда (“Cantos”);

4) определить типы наиболее частотных в творчестве В.И. Кучерявкина способов репрезентации Китая, а также формы и значение возможной рецепции буддизма и даосизма;

5) определить место творчества поэта в традиции русской поэзии экспериментального типа.

В основу диссертации положена **комплексная методология**, предполагающая привлечение фактов из области истории литературы, герменевтический, лингвопоэтический, интертекстуальный анализ, а также использование понятий из области имагологии. Разнообразие подходов обусловлено спецификой объекта исследования: очевидной склонностью автора к языковому эксперименту, обилием реминисценций, активно проявляемым интересом к иным культурам.

Теоретическая значимость диссертации определяется расширением методологии анализа современной русской лирики через интеграцию литературоведческих, лингвопоэтических, имагологических и т. д. подходов; обоснованием эвристической продуктивности понятия «синкретизм» применительно к авангардной поэтике, в частности поэтике В.И. Кучерявкина; выявлением актуальных для литературного процесса второй половины XX – начала XXI в. форм литературного и философского межкультурного диалога.

Практическая значимость диссертации состоит в возможности использования ее результатов в преподавании таких учебных дисциплин, как «Современная русская литература», «Новейший литературный процесс», «Лингвопоэтика», «Имагология и компаративистика», «Переводоведение» и т. д. на филологических факультетах вузов, а также при разработке спецкурсов, посвященных русской лирике XX–XXI вв. и межкультурному диалогу в литературе.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1) Лирика В.И. Кучерявкина, представляющая собой оригинальный синтез резко разнящихся традиций — русской классики, восточной философии и литературы, авангарда XX в., — создает синкретическую модель мира, чему подчинены все уровни ее поэтики.

2) Идиостилевые и философско-эстетические доминанты поэтики В.И. Кучерявкина свидетельствуют о восприятии субъектом мира как единого целого, неделимого и пребывающего в постоянном становлении.

3) Наиболее отчетливо этот характер авторской модели мира проявляется в грамматических особенностях поэтических текстов В.И. Кучерявкина — множественных отклонениях от языковой нормы (искажение категорий рода и числа, некорректное использование категории одушевленности / неодушевленности и пр.), сигнализирующих о размывании границ и преодолении иерархий.

4) Обращение В.И. Кучерявкина к русской поэтической классике и англоязычному модернизму реализуется в системе интертекстуальных связей, причем отсылки к произведениям Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Маяковского и др., накладываясь друг на друга, проблематизируют границы «своего» и «чужого».

5) Присутствие Китая как темы в лирике В.И. Кучерявкина служит знаком особого, буддийско-даосского, взгляда на мир, основанного на неразличении явлений, разнящихся эмпирически и ценностно. Иные культуры («восточная», «китайская») предстают в лирике Кучерявкина как тождественные собственной, русской: формируется единое культурное пространство, в котором протекает подлинная жизнь лирического субъекта.

6) Исследование лирики В.И. Кучерявкина с точки зрения базовых параметров поэтики авангарда (коммуникации эстетического субъекта и эстетического адресата, принципов текстопостроения, критериев и границ художественности) позволяет говорить о своеобразном характере авторской картины мира. Лирический субъект Кучерявкина, с одной стороны, не отделяет себя от человеческого большинства, а с другой стороны — бесконечно возвышается над ним; следуя в целом авангардной стратегии, автор избегает зауми, графических экспериментов и т. д., создавая имитацию внепрофессионального творчества с присущими ему стилистическими и версификационными «ошибками». Балансирование высказывания

на границе серьезного и смешного и, в конечном счете, между литературой и «нелитературой» может быть понято как одно из проявлений синкретичности модели мира.

Степень достоверности положений и выводов диссертации обеспечивается тем, что предложенная концепция согласуется с результатами исследований предшественников, а также большим объемом и репрезентативностью исследуемого материала, системным подходом к его анализу.

Апробация работы. Диссертация была подготовлена на кафедре истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова и прошла на той же кафедре **предзащиту** 16 июня 2026 года. По теме диссертации были прочитаны доклады на шести международных научных конференциях:

1) «Китайское» в названиях стихотворений книги Владимира Кучерявкина «До Янджоу тысяча ли» // XXVII всероссийская научная конференция (с международным участием) из цикла «Феномен заглавия» «Проблема субъектности в системе ЗФК (заголовочно-финального комплекса произведения)» (8 апреля 2023 г., Москва, РГГУ);

2) Отклонения от языковой нормы как художественный прием в поэзии В.И. Кучерявкина // VIII Международная научная конференция «Донецкие чтения — 2023: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности» (25 октября 2023 г., Донецк, Донецкий государственный университет);

3) Мандельштамовские реминисценции в стихах Владимира Кучерявкина // X Международная научная конференция «Мандельштам и его время» (8 декабря 2023 г., Москва, РГГУ);

4) «Любимые слова пою на свой салтык»: стихи Владимира Кучерявкина в ряду русских поэтических «Памятников» // VIII Международная научная конференция «Русская литература XX–

XXI веков как единый процесс: проблемы теории и методологии изучения» (21 декабря 2023 г., Москва, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова);

5) «...Вновь я посетил...» Пушкина и стихотворение В.И. Кучерявкина «Устал переводить американский роман» // Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «ЛОМОНОСОВ — 2024» (16 апреля 2024, Москва, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова);

6) А.С. Пушкин в стихах В.И. Кучерявкина // Международная научная конференция «Пушкин в культуре: к 225-летию со дня рождения» (10 октября 2024 г., Псков, Псковский государственный университет).

Содержание диссертации отражено в 4 статьях, опубликованных в рецензируемых научных изданиях, определенных Положением о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова:

1. Сюй Шуан. «Китайское» в названиях стихотворений В. Кучерявкина (книга «До Янджоу тысяча ли») // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 276–288. Импакт-фактор (РИНЦ) 0,415. Объём 0,6 п.л. EDN: FBGPGK

2. Сюй Шуан. «Грамматические вольности» как ведущий принцип поэтики Владимира Кучерявкина и «восточная» картина мира в его творчестве // Litera. 2024. № 11. С. 117–128. Импакт-фактор 0,153 (РИНЦ). Объём 0,56 п.л. EDN: LLGEJY

3. Сюй Шуан. Пушкинские реминисценции в стихах Владимира Кучерявкина // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2025. № 1. С. 221–225. Импакт-фактор 0,187 (РИНЦ). Объём 0,57 п.л. EDN: SIQBTD

4. Сюй Шуан. Стилиевые и философско-эстетические доминанты поэтики В. Кучерявкина // Мир науки, культуры, образования. 2025.

№ 3 (112). С. 474–476. Импакт-фактор 0,807 (РИНЦ). Объем 0,8 п.л. EDN: OWKLOZ

Статьи в других научных изданиях:

5. Сюй Шуан. «Любимые слова пою на свой салтык»: стихи Владимира Кучерявкина в ряду русских поэтических «памятников» // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): Материалы VIII Международной научной конференции. Москва, 21–22 декабря 2023 г. М.: МАКС Пресс, 2023. С. 178–181;

6. Сюй Шуан. Отклонения от языковой нормы как художественный прием в поэзии В.И. Кучерявкина // Донецкие чтения 2023: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности: Материалы VIII Международной научной конференции (Донецк, 25–27 октября 2023 г.). Т. 4: Филологические науки. Ч. 1 / под общей редакцией проф. С.В. Беспаловой. Донецк: Изд-во ДонГУ, 2023. С. 269–271.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключение и Библиографического списка, включающего в себя 315 наименований.

Глава 1. Особенности поэтики В.И. Кучерявкина

Методологическим базисом данной главы, равно как и работы в целом, будет понятие «модель мира», которое мы вслед за О.Р. Темиршиной трактуем как *«систему личностных смыслов, воплощаемых на разных уровнях поэтического текста»*. Модель мира представляет собой механизм, который регламентирует не только количество элементов, составляющих поэтическую систему, но и задает связи между ними. Будучи мотивированной сознанием автора и предшествуя любому конкретному тексту, она реализуется в повторе тем, образов и мотивов, выражающих наиболее *«устойчивые индивидуальные особенности личности»* [Темиршина 2024: 18–29; курсив автора. — С. Ш.].

Модель мира, характерную для русской лирики второй половины XX – начала XXI в., А.С. Бокарев определяет как синкретическую, то есть основанную на синкретизме — «одном из важнейших порождающих принципов неклассической эпохи». Понимаемый как «неразличение, слитность» и глубоко архаический по своей сути, синкретизм, согласно исследователю, реализуется прежде всего в субъектной структуре и образной сфере текста, обуславливая «выдвижение на передний план типов субъектных отношений, вырастающих из слабой разграниченности “я” и “другого”, и образных языков, утверждающих нерасчлененность восприятия» [Бокарев 2021a: 6–8].

Названные уровни поэтики так или иначе будут актуализированы и в наших наблюдениях, однако, рассматривая модель мира в творчестве В.И. Кучерявкина, которая, на наш взгляд, также является синкретической, мы обратимся и к другим уровням организации высказывания — от особенностей версификации до жанра. При этом логика изложения материала в данной главе будет подчинена двум принципам: «от общего к частному» и «от имманентного анализа к межтекстовым связям».

Руководствуясь этой логикой, сначала мы охарактеризуем авторскую поэтику в целом, затем сосредоточимся на таком ее частном аспекте, как «грамматические вольности» и, наконец, рассмотрим произведения поэта с позиций интертекстуальности.

1.1. Стилевые и философско-эстетические доминанты¹

Лирика В. Кучерявкина носит новаторский характер и не имеет очевидных аналогов: усвоенное им наследие как русских поэтов-классиков (Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Некрасова и др.), так и русских поэтов-авангардистов (Маяковского, Хлебникова, А.И. Введенского, Д.И. Хармса и др.), исключительное чувство языка и своеобразный «мультикультурализм», проявившийся в сочетании элементов западной и восточной традиций, определили стиль его поэзии и особенности отраженного в ней взгляда на мир.

Как известно, Бахтин предложил разграничить «композицию» (словесный материал литературного произведения) и «архитектонику» (структуру эстетического объекта) [Бахтин 2003: 275]. В современной теории литературы трактовка Бахтиным композиции соотносится с идиостилевыми особенностями текста, а представление Бахтина об архитектонике близко тому, что в настоящей работе мы будем называть философско-эстетической (ценностной) организацией высказывания. Ниже мы остановимся на ключевых доминантах поэтики В.И. Кучерявкина, понимая под «доминантой» «функциональное и / или ценностное преобладание одного компонента в структуре текста» [Гюнтер 2008: 62].

Среди стиливых приемов, которые использует поэт, важное место занимают сравнение и метафора. Наиболее заметная функция этих тропов —

¹ В данном параграфе использованы материалы нашей статьи «Стилевые и философско-эстетические доминанты поэтики В. Кучерявкина» [Сюй Шуан, 2025b].

разрушение границ между человеческим и нечеловеческим. Вот характерный пример:

Проплыл собор разрушенный и гордый, словно князь...

[Кучерявкин 2014: 34].

Нередко появляются образы, производящие впечатление почти фантастических:

Там серый ветер жжет, как плеть,

Там слякоть, там декабрь, там злые облака,

Там голые деревья пляшут гопака.

[Кучерявкин 2014: 80] (курсив далее в цитируемых стихах везде наш).

Нередко поэт использует сравнение, выраженное творительным падежом, другими словами — творительный метаморфозы, который, согласно А.А. Потебне, «напоминает превращения» и уходит корнями в архаическое мышление с присущим ему синкретическим восприятием мира [Потебня 1914: 3]:

И трактор лежал по пригоркам,

Лежал он в полях и лесах.

И солнце нормальным придурком

Запуталось в волосах.

[Кучерявкин 2014: 20]

Снег пошел по городу. На крыши голые

Падает скелетами и тает.

[Кучерявкин 2014: 24]

Одушевление неживого может совершаться не только посредством тропов, но и при помощи других способов трансформации привычной семантики; например, в строках

Часы помолчали на стенке

И снова куда-то пошли

[Кучерявкин 2014: 20]

в устойчивом словосочетании «часы идут» актуализируется основное значение слова «идут» (*идти=передвигаться куда-то*). В следующем примере актуализируются одновременно два значения слова: *трястись=передвигаться, раскачиваясь* и *трястись=дрожать всем телом от холода* (что может происходить только с живым существом):

Не кончается мороз, так и дышит.

И железному трамваю ой, как больно.

Вот трясется он по улице, бедняга,

А на улице, представь, минус двадцать.

[Кучерявкин 2014: 113]

В таком восприятии реальности находит выражение мироотношение поэта, близкое восточному, где стирается граница между одушевленным и неодушевленным. По справедливому утверждению А. Скидана, «животные, насекомые, растения и светила наделены <у Кучерявкина. — С. Ш.> антропоморфными чертами, предметы одухотворены. То, как он пишет о крылатой корове, прощается с выловленной рыбой или жалеет убитого комара, заставляет вспомнить <...> буддийскую заповедь о необходимости привести к спасению всех малых сих» [Скидан 2013: 27].

Заметим, что очеловечивание мира — давний поэтический прием, примеры использования которого легко найти в классической поэзии; сам автор отчетливо это осознает, не случайно некоторые случаи такого очеловечивания мира в его текстах — это рассчитанные на узнавание отсылки к классикам (напр., строка «Деревья шепчутся и шевелят ушами» [Кучерявкин 2014: 27] напоминает «Русь советскую» Есенина: «И клены морщатся ушами длинных веток»). Впечатление новизны и необычности, которое производит поэзия Кучерявкина, предопределено интенсивностью использования приема и неожиданностью, кажущейся иррациональностью сближения явлений, когда не только очеловечиваются вещи, но и в человеческом проглядывает «вещное». См., напр.:

И куда-то уносит сердечный дымок, *да в груди шевелятся колёса.*

Ах, колёса, колёса,
Унесите меня на далёкую землю...
[Кучерявкин 2014: 35].

Необычные сочетания разнородного, создающие впечатление мира со смещенными пропорциями и разрушенными границами, — это, в частности, сочетание стилистически разнородного:

Март уходит, снег валит.
Телевизор кукарекал
Про убитого чучмека.
Был ведь жив, и вот — убит.

А потом кино, кино.
Рожи светлые, как тени.
Душ неясные движенья.
Жизнь прошла — не все ль равно...

[Кучерявкин 2014: 31; курсив наш. — С. Ш.]. Эпитет «светлые», так часто определяющий слово «тени» в поэзии классической поры, здесь определяет просторечное «рожа», образуя резкий стилистический контраст. Представляется, однако, что несмотря на преобладание разговорной лексики, характеризующее кучерявкинскую поэтику, доминантой ее является именно стилистическая «всеядность», в свете которой изображаемая реальность предстает как бы «неотобранной», лишенной признаков иерархической упорядоченности, о чем справедливо пишет и Н.В. Барковская: «В картине мира <Кучерявкина. — С. Ш.> отсутствуют иерархия и перспектива, все явления одинаково близки и значительны» [Барковская 2005: 208].

Такое же сочетание разнородного характерно и для организации стиха: А. Скин уже писал, что «рванный, скрежещущий, “трамвайный” ритм» отвечает «оптической “сдвинутости”», присущей картине мира Кучерявкина [Скидан 2013: 25]. Используя в основном силлабо-тонические размеры, поэт осложняет форму постоянными отступлениями от метрической схемы,

переходами от силлабо-тоники к тонике (в этих случаях обычно говорят о гетероморфном стихе см. напр.: [Черникова 2005]; [Орлицкий 2005]). Вот характерный пример из диптиха «Едем в Петергоф»: разностопный ямб здесь сменяется 4-ударным акцентным стихом:

Взмоем на холм — и разрушенный замок
Тихо присел и на миг исчезает.
И рассыпается дробью воды, ах, мама,
Вдребезги рассмеявшийся солнечный заяц
[Кучерявкин 2014: 16]

Вот еще пример:

Разве детский голос, тонкий, в коридоре,
Песню спозаранку тихо зачирикал?
Разве сон окутал комнату и город
И прошел, как ветер, по растущим клеткам?

Ох, я бы вам ответил, пьяные поэты,
Темные поэты, сам от них подальше —
Да страшится сердце, и душа трепещет,
Как представлю рожи, вопли их услышу.
[Кучерявкин 2014: 151].

В третьем стихе второй строфы приведенного ниже стихотворения, написанного шестистопным хореем, появляется лишний слог, нарушающий ритмическую инерцию, хотя без него легко можно было обойтись, заменив полную форму частицы «бы» ее краткой формой — «б»:

Столь же «небрежно» Кучерявкин обращается и с рифмой:
Бил я муху, бил, бил,
А она, поди ж, летает.
Бьется, подлая, жужжит,
Думы думать мне мешает.

Думы — ловкие такие:
Лишь помыслю — словно рыба,
Бряк хвостом — и растворилась
В глубине мозгов безбрежных!
[Кучерявкин 2014: 60].

В первой строфе две строки из четырех рифмуются (хотя рифма простейшая, «глагольная»), для второй строфы приходится скорее говорить не о рифме, а об ассонансах; Ю.Б. Орлицкий называет такое явление (встречающееся в современной поэзии не только у Кучерявкина) «мерцающей», или спорадической, рифмой [Орлицкий 2023].

Иррациональность лирического сюжета стихотворений Кучерявкина позволяет также сопоставить поэта с сюрреалистами и предположить, что он, возможно, испытал некоторое их влияние. (Заметим, что сюрреалистические черты в русской поэзии отмечают нечасто; ближе всего к сюрреалистам в национальной традиции, видимо, обэриуты, которых упоминают критики, оценивающие поэзию Кучерявкина.) Напомним, что для сюрреализма было характерно внимание к онейрической образности, акцент на категориях подсознательного и чудесного, значимость т.н. «ошеломляющего образа» в структуре произведения, «близкое к барочной метафоре необычное “сближение удаленных друг от друга объектов”» (цитируем статью Б.В. Дубина в: [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: стлб.1052]). Согласно наблюдению О.С. Горелова, которое мы разделяем, «сюрреализм после сюрреализма» в чистом виде едва ли возможен, поэтому применительно к современной литературе имеет смысл говорить о реализации специфического «сюрреалистического кода» или, иными словами, об «обновлении сюрреалистического в новейшем искусстве» [Горелов 2021: 5].

Как пример наиболее очевидно «сновидческого» лирического сюжета процитируем здесь вторую часть диптиха «Болею»:

Мне потолок чего-то сдуру шепчет,

Всё ниже, ниже. Всё крепче, крепче.

Ночная крыса смотрит в щелку.

По сердцу пробегают волки.

И кабачок, смотри, ползёт, оскалась

Цветами жёлтыми в лицо.

И чёрный пёс, смотри, дрожит руками

И вдруг становится отцом!..

[Кучерявкин 2014: 101]

Здесь можно увидеть едва ли не все базовые элементы сюрреалистического кода: фантастическое допущение, согласно которому лирический субъект в состоянии болезни потерял способность летать, «поддерживается» онейрическими, то есть являющимися порождением подсознания, образами крысы, волков, «пробегающих по сердцу», «оскалившегося» кабачка. Семантической кульминацией стихотворения становится поистине «ошеломляющий образ» черного пса, не только наделенного человеческими руками, но и оборачивающегося (вероятно, в момент пробуждения героя) отцом.

Такие «неправильности» и «странности», создаваемые поэтом на разных уровнях произведения, создают впечатление имитации непрофессионального, любительского творчества; и в этом отношении близки примитивизму (напомним, что, как мы отмечали выше, о примитивизме вспоминал еще Д. Давыдов в своей рецензии на сборник Кучерявкина 2014 года). Некоторые стихотворения Кучерявкина особенно прямо обнаруживают эти тенденции; позволим себе предположить, что поэт иногда намеренно напоминает о примитивизме — в частности, примитивизме в изобразительном искусстве, где нередко можно встретить композиции без выраженного центра, картинки с многочисленными персонажами:

Лето. Жарко. Как в июле.

Распускаются деревья.

И цветочки тащат люди,
Произвольно их срывая.

Человек идёт весь в шортах,
Весь в футболке, загорая.
И рыбак стоит на мосте
Да кидает крючья в реку.

Отдыхают люди, видно.
Веселятся и гуляют.
Только я, в трамвай замкнувшись,
Всё куда-то еду, еду
[Кучерявкин 2014: 29].

Созданию картинки в духе примитивизма здесь служит и основная тема (люди «наивно» радуются жизни, «цветочкам» — правда, в отличие от лирического героя), и простота синтаксиса (далеко не всегда свойственная Кучерявкину), и «неправильности», как грамматические («на мосте»; об аграмматизмах Кучерявкина мы подробнее говорим ниже, в отдельном параграфе), так и семантические (сначала утверждается: «лето», а затем оказывается, что летний месяц — это только часть сравнения: «как в июле»; так когда же происходит действие?).

Примитивистским тенденциям соответствует и появление в творчестве Кучерявкина идиллического хронотопа и восходящей к античности темы бегства поэта из шумного города (а иногда и вынужденного возвращения). Это стихи о жизни в Святых Горах (1980-е–1990-е) и Усть-Волме (2000-е гг.):

Я оставил крошку-сына
На берегах прекрасной Волмы.
Еду, еду, друг мой милый,
В Петербург, из камня город.
[Кучерявкин 2014: 199].

Вот один из репрезентативных примеров идиллии:

Небо провисло. Ни облачка на веранде.
Мощный комар хоботом зло шевелит.
Ветра будто бы нет, но труба, что за лесом,
Пляшет, смеется, дрожит.

Водки прекрасной стакан, огурец на веранде с грибами.
Тонкий ребенок плеснул по лицу мягким крылом.
Море ль в ушах, или нежная пьяная баба,
Грудь растопырила мне, играя горячим колом.
[Кучерявкин 2014: 19]

Веранда выступает аналогом «домашнего очага», отграниченного от «большого» мира лесом. Образы второй строфы соответствуют ценностям идиллии: семейная трапеза, скромная (огурец, грибы), но вызывающая восхищение лирического героя (водки *прекрасной* стакан), дитя (эпитеты и здесь передают отношение героя: «тонкий, мягким»), женщина, присутствие которой обещает герою естественные радости супружества.

Идиллии свойствен приподнятый, светлый и жизнеутверждающий эмоциональный тон. По мнению А. Скидана, лирика Кучерявкина «удивительно радостна, даже где-то ребячлива. Трагизм в ней приглушен или завуалирован. Эпитет “прекрасный” встречается, кажется, чаще других...» [Скидан 2013: 27]. Симптоматична в свете сказанного высокая концентрация в отдельных произведениях прилагательных, глаголов и слов категории состояния с семантикой, которую можно определить формулой «радостное принятие мира в его великолепии». Вот, например, стихотворение «Конец августа»:

Как чудесно. Солнце светит.
Как, должно быть, благолепно
На реке, где рыба ходит,
И не ходит парохода —

Тишина да чайки.
И тепло. Сегодня можно
Пробежаться по дорожкам,
Покатить на самокате
И пройти по магазинам
В шортах, в легкой майке.

Пух по воздуху летает,
Бабочка опять проснулась
И порхает и смеется,
О стекло забьется муха,
Пьяная от света.
[Кучерявкин 2014: 121].

Состояния, выраженные словами «чудесно», «благолепно», «тепло», являются общими для лирического субъекта и мира, поскольку включены в состав безличных грамматических конструкций со свойственной им семантической неопределенностью. Не менее выразительны и глаголы, свидетельствующие о максимальном эмоциональном подъеме всего сущего, который граничит с экстазом («светит», «ходит», «летает», «проснулась», «порхает», «смеется» и т. д.). Иными словами, лирический субъект Кучерявкина не только не противопоставляет себя миру, но и как бы растворяется в нем, мысля себя его органичной частью.

Итак, с точки зрения идиостиля поэтику Кучерявкина определяют такие доминанты, как стилевое многообразие в пределах локального речевого контекста, свидетельствующее о «неотобранности» и «неупорядоченности» обозначенных словами реалий; обилие глаголов (как правило, настоящего времени), сообщающее изображаемому миру динамику; использование тропов, позволяющих сопрягать «далековатые» понятия и стирающих различия между одушевленным и неодушевленным; силлабо-тонические размеры, разностопные или переходящие в тонику

и сигнализирующие о «нестабильности» реальности, с которой имеет дело автор. В философско-эстетическом плане доминантами поэтики Кучерявкина становятся эстетика примитивизма с присущей ей архаико-мифологической картиной мира; элементы сюрреалистического кода, способствующие размыванию границ между реальностью и иллюзией; жанр идиллии, утверждающий ценностное совпадение человека с миром; приподнятый эмоциональный тон лирики, определяемый формулой «радостное принятие мира в его великолепии». Все это предопределяет восприятие мира как целого, а главным миромоделирующим принципом оказывается синкретизм [Бокарев 2021a]. Высказанные наблюдения позволяют соотнести творческие поиски Кучерявкина с авангардистскими поэтическими практиками, в частности такого его старшего современника, как «лианозовец» Е.Л. Кропивницкий, — о типологических связях кучерявкинской лирики с поэтикой русского литературного авангарда речь пойдет в третьей главе настоящей работы.

1.2. «Грамматические вольности»²

Право современного поэта на эксперимент с языком давно уже не вызывает сомнения. «Девииантность в поэзии почти всегда является осознанным авторским приемом и потому относится к метаязыковым явлениям, так как все введенные поэтом трансформации имеют особую мотивацию и работают на приращение смысла, прежде всего на его эстетическую составляющую», — утверждает Н.А. Фатеева [Фатеева 2016: 44]. Среди действенных художественных средств, к которым активно обращаются поэты в последние полтора века, — заметные для читателя отклонения от грамматической нормы, которые не только являются способом

² В данном параграфе использованы материалы наших статей «“Грамматические вольности” как ведущий принцип поэтики Владимира Кучерявкина и “восточная” картина мира в его творчестве» [Сюй Шуан 2024b] и «Отклонения от языковой нормы как художественный прием в поэзии В.И. Кучерявкина» [Сюй Шуан 2023b].

формирования индивидуальной поэтической интонации, но и обладают смыслопорождающим потенциалом.

В русской поэзии XX в. языковые эксперименты были, как известно, важны для первого авангарда (для футуристов и обэриутов), а также для некоторых авторов так называемого Бронзового века, работавших в андеграунде; в постсоветское время, в XXI в., такие эксперименты стали особенно частотны. Неудивительно, что они оказались предметом пристального внимания исследователей: «Начиная с 2000-х гг. поэтика грамматических категорий выходит на передний план при рассмотрении как классических текстов, так и текстов новейшей поэзии (Л.А. Ноздрина, Л.В. Зубова, Н.А. Николина, Е.А. Скоробогатова, Г.А. Хайрутдинова и др.)» [Фатеева 2019: 164]. Приведенный перечень исследовательских имен свидетельствует, что анализируется поэтическая грамматика в основном лингвистами, в частности Л.В. Зубовой, которая, исследуя «грамматические вольности» в русской поэзии второй половины XX – первых десятилетий XXI в. и классифицируя типы отклонений от грамматической нормы, не ставит перед собой в этой монографии отдельной задачи описания индивидуальных поэтических системы и склонности отдельных авторов к тем или иным видам «вольностей» [Зубова 2022]. (Оговоримся, однако, что Л.В. Зубовой принадлежит предисловие к книге стихов Кучерявкина «Треножник».)

Перед литературоведением же стоит задача интерпретации подобных отклонений в границах частных поэтик, поэтому в настоящей работе мы попробуем найти подступы к ее решению, используя некоторые понятия и наблюдения коллег-лингвистов, но пытаясь объяснить художественный смысл грамматических «вольностей» с точки зрения индивидуально-авторской модели мира. По мнению О.Р. Темиршиной, «поэтическая грамматика “обобщает” авторскую семантику», поэтому специфика последней обнаруживается прежде всего «в грамматических сдвигах, деформациях и неправильностях», которые «обозначают точки

несовпадения индивидуальной модели мира с общепринятой наивной картиной мира, выражаемой языком» [Темиршина 2024: 142; курсив автора. — С. Ш.]. К анализу «грамматических вольностей» с точки зрения репрезентированных ими миромоделирующих установок поэтики Кучерявкина как раз и обращен данный параграф.

Грамматических «вольностей» у Кучерявкина особенно много: «Кучерявкин ценит <...> алогизмы и бессмыслицу в повседневности <...> он внимателен к странностям и сбоям установленного порядка», — отмечает С.А. Савицкий [Савицкий 2022: 46]. Опираясь на предложенную в работе Л.В. Зубовой [Зубова 2021] классификацию отклонений от грамматической нормы, используя некоторые найденные ей примеры и дополняя их своими, мы попытаемся определить, какие типы отклонений встречаются у поэта чаще других. Назовем здесь некоторые типы аграмматизмов, востребованных в лирике Кучерявкина.

***Искажение грамматического рода** (нередко мотивированное имитацией чужой речи):*

Я сощурюсь на соседку
С толстым задом на скамейке:
Ты сними очки, смурная,
Я тебя не шибко вижу.

А она, власы роняя,
Отвернется, засмеется:
Скоро Новый год! И скоро
Зверь иная нам настанет.
[Кучерявкин 2014: 86];

Какой роскошный девушка в штанах.
Садится в кресло, мне внимательно внимает...
И вот олень мелькнул в глазу, подобно страх,

И очи дивные его сверкают.

[Кучерявкин 2011: 10]

Искажение грамматического числа:

Кроме нас с тобой сегодня, кто еще

Может быть счастлив настолько, чтобы не знать о словах,

Маленьких растениях, которыми заросла память?

Они собрали *все*, что *остались* от пламени,

Которым я начинал жизнь.

[Кучерявкин, 2024: 8].

Фонари коридорною бегают крысой.

А когда появляется строгий чекист,

Управляя по воздуху кончиком носа,

Они наклоняются, словно *артист*.

Кучерявкин 2024: 223].

Некорректное использование надежных форм слова:

Теперь не то.

Ложусь ли на диван, иду ль к начальству, в кассу,

Или в потемках натыкаюсь на себя,

Ты про *небес* теперь уже *не вспомнишь*,

И вас теперь не скажешь тленом октября.

[Кучерявкин 2024: 22]

Меня никто *не скажет*: уходи!

Ты здесь не наш, не уходи, останься!

И вместе мы идем по всем дорогам.

И нас никто не станет виноват.

[Кучерявкин 2024: 39].

Использование дополнения при непереходном глаголе:

Спешит *упасть* прохладную *волну*

Тяжелый свет ночной рекламы...

[Кучерявкин 2011: 49]

Напейся, *подмигни* прохожим *глазом*,
И выйди в сад, где осень слепнет на боку,
Где доцветает куст шиповника, чьи розы
Кричат последнее кукареку.

[Кучерявкин 2024: 161].

Наряду с отмеченными бывают случаи, когда прилагательное, однокоренное с переходным глаголом, сопровождается дополнением, невозможном при прилагательном, но допустимом при глаголе («в тряском рожам вагоне» — «трясти рожам»):

И сплошную всю дорогу
В тряском рожам вагоне
Вспоминал я твой прекрасный
Облик чистый, благородный...

[Кучерявкин 2014: 107].

Некорректное обозначение адресованности состояния (чтобы правильно выразить подобного рода смыслы, требуется дополнение в другом падеже и с предлогом:

Скоро, скоро я поеду в Петербург.
Стану жить я там *прекрасную мне жизнь*....
И прощай вы тут, *святые мне места*.

[Кучерявкин 2014: 120].

Некорректное выражение категории одушевленности / неодушевленности (при котором осуществляется варьирование форм винительного падежа, совпадающих с формами то именительного, то родительного [Зубова 2021: 114–115]):

Но я уйду, но я уйду
Шагать по облакам стопою нежной.
А тут пока с доверчивой надеждой
Гляжу на ныне *дикий финн*
И на тунгус угрюмый, на русский, на калмык.

Любимые слова пою на свой салтык.

[Кучерявкин 2014: 79]

Но вспомним, братья, про *таракан безусый*...

[Кучерявкин 2001: 20]

Но сник, задумался товарищ,

Сложил тяжелые крыла...

И монастырь, узрев *пылающих пожарниц*,

Тяжелые забил в колокола» [Кучерявкин 2011: 35]

Я зашел, уснул, остался слушать,

Мол: на фронте! Тоже захотел? /

Как израненная кровью пушка, /

Где профессор резал *потных тел*.

[Кучерявкин 2001: 107].

Некорректное построение предложений с деепричастным оборотом, представленное несколькими модификациями, а именно:

— тавтологическим повторением деепричастия сказуемым:

«...Когда она, *жуя* свой бутерброд,

Жевала бутерброд, куда-то вдаль смотрела

И бутерброд свой с маслом ела, ела...

[Кучерявкин 2014: 30]

— несовпадением субъекта деепричастия и субъекта основного действия:

Лежа на кривом диване,

Телевизор тарахтит.

А над крышами, в тумане,

Снег мерцает и летит.

[Кучерявкин 2024: 29])

— образованием деепричастий настоящего времени от глаголов несовершенного вида:

Как щелкнет зубами и крякнет потом,
На развилке, *задумаясь*, витязь,
Где встретил дорожный, где надпись притом,
Тот камень, пред ним приказав: “Становитесь!”
И он становился подмышкой с копьем
И надпись на нем *прочитая*»
[Кучерявкин 1994: 19).

При всей значимости в поэтике Кучерявкина каждого из выделенных типов отклонений особенно частотны у него «ошибки», связанные с грамматическими способами выражения категории одушевленности / неодушевленности, то есть с размыванием границы, отделяющей живое от неживого. Показательно, что осуществляется оно при помощи не только грамматических сдвигов, но и олицетворяющей метафоры, о чем нам уже приходилось говорить в предыдущем параграфе. Неслучайно лингвистами отмечена сопоставимость грамматических девиаций и тропов, их способность выполнять сходные семантические задачи, обнаруживая тенденцию «к рассмотрению грамматических новообразований не только как “грамматических неологизмов”», но и как «грамматических тропов» [Фатеева 2019: 164].

Второй же по частотности в стихах Кучерявкина тип отклонения от нормы — некорректное построение предложений с деепричастным оборотом — свидетельствует о разрушении иерархии объектов, явлений и действий, — иерархии, отражающейся в самой структуре высказывания. Другие названные выше «нарушения нормы» выполняют сходную роль, подчеркивая относительность родовых, количественных, пространственно-временных и т. д. представлений.

Мы полагаем, что выраженная системой «грамматических вольностей» и контурно обрисованная выше синкретическая модель мира в лирике

Кучерявкина мотивирована идеями даосизма и / или буддизма: бытие цельно, и в нем не существует границ, в том числе границ между живым и мертвым. Не развивая своей мысли сколько-нибудь подробно и не приводя примеров, С.А. Савицкий уже отмечал возможное влияние буддийской философии на поэтику Кучерявкина: «Алогизм стиха здесь ищет метафизическое измерение наподобие высказываний из “Тибетской книги мертвых”, которую поэт перевел двадцать лет назад» [Савицкий 2022: 46]. Философские основания олицетворяющих сравнений и других тропов в стихах поэта упоминает и А. Скидан, ассоциируя их, впрочем, не только с буддизмом, но и с францисканством [Скидан 2013: 27]. О возможной близости возникающей в творчестве Кучерявкина модели мира к восточным религиозно-философским системам подробнее будет сказано ниже.

1.3. Интертекстуальность

«...<В> литературе последних лет каждый новый текст просто иначе не рождается, как из фрагментов или с ориентацией на “атомы” старых, причем соотнесение с другими текстами становится не точечным, а общекомпозиционным, архитектурным принципом», — утверждает исследовательница поэзии XX и XXI веков [Фатеева 2000: 31]. Задолго до появления самой теории интертекстуальности о непреходящей значимости генетических связей в литературном творчестве говорил еще Б.И. Ярхо: «Все художественные формы, которые мы находим в готовом произведении, развились из какого-то субстрата в период онтогенеза. <...> И такой субстрат имеется всегда, и вопрос о нем должен быть поставлен в отношении всякого исторически исследуемого литературного факта. <...> задача литературной генетики сводится к отысканию источников и выяснению отношений исследуемого комплекса к этому источнику» [Ярхо 2006: 246–247]. О необходимости понимания литературной, в частности поэтической, традиции как суммы текстов, связанных взаимными перекличками

и пребывающих в состоянии непрерывного диалога, размышляет М.Л. Гаспаров: «<...> История поэзии делается не гениальностью одиночек, а общими усилиями <...> все поэты являются вольными или невольными соавторами друг другу в коллективном труде творчества словесной культуры. Многое, что мы принимали за неповторимые приметы шедевра и таланта, оказывается заимствованным или общедоступным добром. Это значит: индивидуальность следует искать не в элементах, а в структуре; и это значит: только эгоцентрическая перспектива заставляет нас видеть нормы, шаблоны и каноны за исторической далью и не замечать их рядом с собой» [Гаспаров 2012: 161].

Приведенные высказывания, которые мы принимаем в качестве аксиоматических, справедливы и по отношению к лирике Кучерявкина, цитатный и реминисцентный слой которой, прежде всего обращенный к русской классической поэзии, отличается исключительной насыщенностью и разнообразием.

Существенное влияние на оригинальную поэзию Кучерявкина оказал также, видимо, Э. Паунд, первые три песни из “Cantos” которого Кучерявкин опубликовал еще в 1995 году (следовательно, влияние Паунда можно искать в зрелой лирике русского поэта).

Ниже мы постараемся, во-первых, выявить некоторые наиболее существенные для Кучерявкина отсылки к русской поэтической классике, определив ключевые принципы его работы с «чужим» словом; во-вторых, понять, какие из разработанных Паундом принципов организации поэтического текста оказались востребованы русским поэтом.

1.3.1. Русская классика: цитаты и реминисценции³

Важной особенностью поэтики Кучерявкина является разная степень маркированности цитат и реминисценций. Так, очевидны отсылки к поэзии пушкинской поры в следующем стихотворении:

Я помню: вяло, скучно
Тащились дни мои.
Мне виделось: могила
Свой глупый рот раскрыла
И чивиликает, как будто бы она
Тот соловей, кто плачет о любви,
Зовет, зовет... <...>
Зато теперь другое дело. Словно небо,
Мне что ни день иной и милый голос
Доносит черный, чудесный аппарат!
Душа вспорхнет, забьет крылом
И с ангелами важный разговор
Ведет, и трепещет, и млея,
Чуть я слышу смех твой звонкий
И, мотыльком счастливым стал,
Кружусь от радости... Скукожилась могила!
Ну, где, скажи, твоя гнилая сила?
[Кучерявкин 2014: 82].

Первые слова здесь цитируют элегию «Я помню чудное мгновенье...», но затем появляются отсылки к другим классическим текстам («Тащились дни мои...» — ср. лицейское «Желание» Пушкина: «Медлительно влекутся дни мои...»; «Чуть я слышу смех твой звонкий» — ср. лермонтовское «Слышу ли голос твой...»; наконец: «Скукожилась могила! / Ну, где, скажи,

³ В настоящем разделе данного параграфа использованы материалы наших статей «Пушкинские реминисценции в стихах Владимира Кучерявкина» [Сюй Шуан 2025a] и «“Любимые слова пою на свой салтык”: стихи Владимира Кучерявкина в ряду русских поэтических “памятников”» [Сюй Шуан 2023a].

твоя гнилая сила?» — ср. знаменитые слова апостола Павла из Первого послания к коринфянам) и целыми жанрам: трехстопный ямб в сочетании с некоторыми клише «легкой поэзии» напоминает о послании Батюшкова («Мои Пенаты») и Пушкина-лицеиста.

Обращение Кучерявкина к культурной традиции нередко порождает в его произведениях сложное взаимодействие отсылок к разным источникам, к разным индивидуальным стилям (такая «разноголосица» по своему существу и производимому ей впечатлению близка к описанном нами выше столкновениям лексем, принадлежащих к разным лексическим регистрам, а также к явлению гетероморфного стиха).

Лермонтовский (и бестужевский) белеющий «парус одинокой» также легко узнаваем, хотя и помещается в совершенно иной, чуждый ему контекст — в стихотворении Кучерявкина он сравнивается со случайной прохожей:

...Женщина спешит куда-то.

И матросы вслед за нею.

Ах, она — как парус белый,

Одинокий над водой!

[Кучерявкин 2014: 51]. С цитатой из Лермонтова в том же стихотворении соседствует не менее узнаваемая цитата из есенинского «Черного человека», причем удивительные свойства, которыми у старшего поэта наделяется лирический герой, Кучерявкиным приписываются Петербургу:

И в тот миг всего дороже

Очи, как цветы под небом.

И ушами город машет,

Словно он и сам поэт

[Кучерявкин 2014: 51]

ср.: «Голова моя машет ушами...»).

Некоторым же стихотворениям Кучерявкина и вовсе предпосланы эпитафьи — и важные для него предшественники и тексты оказываются прямо названными. Источником эпитафьев могут служить, например, произведения Лермонтова, как в стихотворении «Она проснулась, но вставать не хочет» ([Кучерявкин 2014: 78]): эпитафья здесь — строка «Слышу ли голос твой, звонкий и ласковый...»; кстати, как и цитировавшееся выше стихотворение «Я помню: вяло, скучно...», где мы предполагали отсылку к этой же лермонтовской строке, оно тоже о разговоре с возлюбленной по телефону. Хлебниковское «До сей поры не знаем, кто мы» (из «5-го паруса» «Детей выдры») — эпитафья к стихотворению «Шумит компьютера неласковый поток» ([Кучерявкин 2014: 36]), в котором можно узнать некоторые важнейшие мотивы «сверхповести», в том числе переосмысленные (наиболее очевидно это переосмысление в первой строке, где «шумящий поток» — не движение воды (или времени), как у Хлебникова, а шум компьютера).

Встречаются отсылки и гораздо менее очевидные (тем более что ритм стихотворений Кучерявкина может быть очень непохожим на ритм текста-предшественника): так, за жизнеутверждающим

Из удивительного сора

Защебечут соловьи

[Кучерявкин 2014: 74]

стоит, вероятно, патетическое ахматовское «Когда б вы знали, из какого сора...», тем более что оба автора говорят о поэтическом вдохновении.

Иногда о поэте-предшественнике, о его стиле напоминает единственное слово: например, «облаки» у Кучерявкина (а по образованию он, напомним, филолог, выпускник Ленинградского университета), по-видимому, не просто «грамматическая вольность», а восходящее к Тютчеву словоупотребление — правда, у старшего поэта этот архаизм используется в форме единственного числа. Сравним:

Утром жарким восстал от тяжелого сна.

Солнце уже припекает, облака ходят по небу

[Кучерявкин 2014: 65] —

и тютчевское:

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,

Он в небесах едва не изнемог...

Возможно, впрочем, что Кучерявкин напоминает здесь не только о Тютчеве, но и о советском поэте В. Сидорове, чья попытка следовать за Тютчевым оказалась не опознана современниками и осмеяна в популярной пародии А. Иванова («Косматый облак надо мной кочует, / И ввысь уходят светлые стволы. / Припав к земле, я каждой клеткой чую / Неровное дыхание травы» [Сидоров 1968] — «В худой котомк поклав ржаное хлебо, / Я ухожу туда, где птичья звон, / И вижу над собою синий небо, / Лохматый облак и широкий крон»).

Немаловажная особенность поэтики Кучерявкина, проявившаяся в некоторых приведенных выше примерах, — это близкое соседство в пределах одного текста цитат и реминисценций, отсылающих к разным источникам. Рассмотрим ее более подробно на материале стихотворения «Устал переводить американский роман», написанного осенью 2008 г. (нам не удалось установить, над каким именно «американским романом» мог работать в это время Кучерявкин, много переводивший ради заработка; возможно, мы имеем дело с художественным обобщением его прежнего опыта):

Неизъяснимо наслаждение,

Когда презрев все чужеземны книги,

Выходим на крыльцо, берем топор и ломик,

Осенний воздух вдыхаем полной грудью

И выступаем в сад ломать забор,

Совсем уж сгнивший, обветшалый,

Чтобы на месте том поставить новый, крепкий,

Который, верно, простоит полсотни лет

И крепостью послужит даже внукам,
Когда в земле оставим тело отдыхать,
Переселясь в миры иные, запредельны.
На небе солнышко играет невысоко,
Пожухлый лист срывает ветер, оголяя
Нам ветви дуба и смородины, и сливы,
В окно ребенок ручкой нежной машет
И ласково смеется, глядя, как с восторгом
Мы лупим топором, таскаем доски —
И пляшет на руках красавицы-жены...
[Кучерявкин 2014: 191].

Уже в первой строке здесь явно цитируется Пушкин, что формирует у читателя определенную модель восприятия произведения — «неизъяснимо наслаждение», восходит, конечно же, к знаменитому монологу Вальсингама из «Пира во время чумы»: «Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незъяснимы наслаждения...».

Однако дальше становится все заметнее присутствие отсылок к другому пушкинскому тексту — к стихотворению «...Вновь я посетил...». Сходство очевидно и на тематическом, и на формальном уровне — оно проявляется в обращении к некоторым пушкинским лексемам и образам.

Очевидно, что мысли о «внуках» и образы деревьев в стихах современного поэта имеют источником пушкинский текст, однако есть здесь и заметное формальное сходство: оба произведения написаны разностопным белым ямбом с доминированием пятистопных стихов. Четырехстопный ямб в первой строке у Кучерявкина, возможно, должен производить то же впечатление, которое производит многоточие и отступ вправо, с которого начинается пушкинский шедевр, — впечатление продолжающейся речи, чего-то сознательно опущенного (например, одной ямбической стопы — но не только). Оговоримся также, что в стихотворении Кучерявкина встречается характерный для него сбой метра — например, в строке

«Осенний воздух вдыхаем полной грудью». В целом же, как и во многих произведениях Пушкина, у младшего поэта утверждается радость плодотворного труда, которую испытывает горожанин, «убежавший» в деревню (эта восходящая к Горацию важная тема европейской поэзии в русской традиции связывается прежде всего с пушкинскими стихами — от «Деревни» до «Пора, мой друг, пора...»).

Кроме того, явной формальной особенностью, ассоциирующейся с классической лирикой, в том числе и пушкинской, оказывается присутствие в стихах современного поэта усеченных прилагательных — «поэтической вольности», к которой уже Пушкин прибегает редко, однако в процитированном выше фрагменте из «Пира во время чумы» она есть (ср.: «чужеземны книги» и «миры... запредельны» у Кучерявкина — «неизъяснимы наслажденья» у Пушкина). В обоих стихотворениях авторы подводят философский итог своей жизни, они вспоминают прошлое, анализируют настоящее и обращаются к будущему поколению. Заметим попутно, что тема будущего поддерживается в анализируемом тексте и отсылкой к пушкинскому «Два чувства дивно близки нам...»: строки «...Когда в земле оставим тело отдыхать, / Переселясь в миры иные, запредельны...» звучат отдаленным «эхом» третьего и четвертого стихов первого катрена: «...Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам».

Сходный пример — стихотворение «Памятник. Вот он стоит, качая головой», которое можно прочесть как своеобразный лирический манифест Кучерявкина:

Памятник. Вот он стоит, качая головой.

В лице, в фигуре смысла — кто там разберет.

Но проходит за годом год,

А он стоит, а ты живой.

Но я уйду, но я уйду

Шагать по облакам стопою нежной.

А тут пока с доверчивой надеждой

Гляжу на ныне дикий финн

И на тунгус угрюмый, на русский, на калмык.

Любимые слова пою на свой салтык.

[Кучерявкин 2014: 79].

Здесь поэт прямо цитирует знаменитое стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»⁴, делая при этом характерные для себя грамматические «ошибки» и в последней строке предлагая формулу трансформации текста-источника: «Любимые слова пою на свой салтык». Позволим себе осторожно предположить, что, явно маркированное как тюркское, последнее слово стихотворения Кучерявкина («салтык») вместе с демонстративно неправильным склонением существительных в цитате из Пушкина (ср.: «...И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг степей калмык») может намекать на «татарина»-Державина, чей «гений», по утверждению Пушкина «думал по-татарски — а русской грамоты не знал за недосугом». Цитируя и переиначивая Пушкина, Кучерявкин тем самым присоединяется к большой традиции русских поэтических «памятников»: как известно, стихотворение самого Пушкина находится в сложных семантических отношениях не только с «Одой к Мельпомене» Горация, но и с ее переложениями на русский язык: сокращенным переводом Ломоносова и «Памятником» Державина (подробнее об этом см.: [Пумпянский 1977: 136–151]; о традиции «памятников» в поэзии неоавангарда: [Орлицкий 2025]).

⁴ Этот хрестоматийный текст цитируется еще в одном стихотворении Кучерявкина — «В саду раздетая порхает дама», открывающем диптих «Вуокса»:

Но нету места здесь уже ни мне,

Ни финну, дикому доныне.

Сюда уж больше он не ходит.

Как саранча прошла по девственной природе:

Не пустынь тут теперь, пустыня

[Кучерявкин 2014: 96]. Примечательно, что младший поэт как бы поправляет старшего: «диким» у него оказывается не тунгус, как в оригинале, а финн.

К той же традиции «памятников», перерастающей переложения горацанской оды, принадлежат и стихотворные обращения к памятнику Пушкина на Страстном бульваре Есенина и Маяковского, которые, как нам кажется, также отозвались у Кучерявкина. Есенин в анализируемом стихотворении почти дословно цитируется — именно к нему отсылает образ движущегося памятника, ср.: «Вот он стоит, качая головой» — «...И в бронзе выкованной славы / Трясешь ты гордой головой». Впрочем, пушкинский памятник обретает способность двигаться⁵ и в «Юбилейном» Маяковского, где он даже сходит с пьедестала. Однако с Есениным текст Кучерявкина связывают, помимо сюжетных, и конкретные словесные переключки: например, подобно старшему поэту, Кучерявкин называет свое поэтическое творчество «пением», ср.: «Любимые слова пою на свой салтык» — «...Еще я долго буду петь... / Чтоб и мое степное пенье / Сумело бронзой прозвенеть». Когда же Кучерявкин при цитировании демонстративно искажает пушкинские строки, он, как нам кажется, следует за Маяковским, который в «Юбилейном» по-своему, гротескно снижая, вспоминает свои любимые стихи из «Евгения Онегина»: «Как это / у вас / говаривала Ольга?.. / Да не Ольга! / из письма / Онегина к Татьяне. / — Дескать, / муж у вас / дурак / и старый мерин, / я люблю вас, / будьте обязательно моя, / я сейчас же / утром должен быть уверен, / что с вами днем увижусь я».

И, конечно, к стихам Есенина и Маяковского восходит, помимо названных выше частных деталей и поэтических ходов, сама ситуация: живой человек, поэт, находится перед памятником, сравнивает себя с Пушкиным, стремится отнести к Пушкину как к живому. Глагол «стоять» присутствует во всех трех текстах (у Маяковского — многократно повторяясь и приобретая дополнительные смыслы: «После смерти / нам / стоять почти что рядом: вы на Пе, / а я / на эМ»). При этом Кучерявкин

⁵ Заметим также, что фантастический образ движущегося памятника связан и со столь важным для Пушкина как автора «Медного всадника» и «Каменного гостя» мотивом оживающей статуи, рассмотренном в классической работе Р.О. Якобсона [Якобсон 1987: 145–180], которая наверняка известна Кучерявкину.

употребляет глагол «стоять» заметно иначе, чем Есенин и Маяковский: в стихотворении Есенина живой поэт стоит перед памятником («...Стою я на Тверском бульваре, / Стою и говорю с тобой»), у Маяковского же лирическому герою и Пушкину «стоять почти что рядом», — тогда как у Кучерявкина этому соответствует, казалось бы, самое тривиальное: «Памятник. Вот он стоит...». Это намеренное упрощение, как нам думается, для Кучерявкина оказывается способом заговорить о том же самом, о чем говорили Есенин и Маяковский: противопоставить памятник («мертвечину» — для Маяковского, «бронзу выкованной славы» — для Есенина, просто бессмыслицу — для Кучерявкина: «В лице, в фигуре смысла — кто там разберет») — и вечно продолжающуюся жизнь поэзии.

Напомним, что такое противопоставление материального памятника, меди и камня живому духу поэта, которым проникнуты его стихи, было главным и в исходном претексте — «Оде к Мельпомене» Горация, и сохраняется как главная идея во всех последующих русских поэтических «памятниках», как бы сильно они ни отличались друг от друга. Но если у поэтов-предшественников эта идея была выражена развернуто, эксплицитно, риторически ясно и породила формулировки, ставшие «крылатыми» (см., например, у Маяковского: «Я люблю вас, / но живого, / а не мумию. / Навели / хрестоматийный глянец»; «Ненавижу / всяческую мертвечину! / Обожаю / всяческую жизнь!)), то современный поэт предлагает нам семантически неожиданную, возможно, и не сразу понятную последовательность личных местоимений: «...А он стоит, а ты живой. // Но я уйду...». «Ты», как мы понимаем, — это обращение к Пушкину, приобретающее способность эмоционально подействовать на читателя из-за своей неожиданности и некоторой грамматической парадоксальности: «он» — памятник Пушкину, «ты» — сам Пушкин, живой, тот, к кому можно обратиться; а в следующей строке смысл высказывания дополнительно осложняется еще одним личным местоимением, к тому же

повторяющимся — «я». (У Есенина и Маяковского обращение к Пушкину сформулировано прямо: «О Александр!», «Александр Сергеевич...».)

Позволим себе также предположить, что противительный союз «но» и движение лирического героя прочь («Но я уйду, но я уйду / Шагать по облакам стопою нежной»), не теряя своей загадочности, тем не менее могут быть отчасти объяснены тем, что в этом фрагменте, возможно, есть отсылка к стихотворению Мандельштама «Дайте Тютчеву стрекозу...»: «Баратынского подошвы / Раздражают прах веков. / У него без всякой прошвы / Наволочки облаков». Если Есенин и Маяковский сравнивают себя с Пушкиным и, в сущности, уподобляются ему, то современный поэт склонен говорить о различиях — он не может позволить себе прямого уподобления. Отсюда, вероятно, и сближение (через отсылку к Мандельштаму) с Баратынским — поэтом, сопоставимым по значимости с Пушкиным, но куда менее «забронзовевшим». Причем если для читателей XIX в. Баратынский был «всего лишь» одним из поэтов «пушкинской плеяды», то в XX в. он признается фигурой, равновеликой Пушкину (в подобном ключе размышляет, например, Бродский, комментируя элегию Баратынского «Запустение» [Волков 2000: 230]).

Итак, русская поэтическая классика в интертекстуальном поле лирики Кучерявкина представлена весьма широко. При этом, повторим, поэтике Кучерявкина свойственно «сгущение» в близком речевом контексте и взаимное наложение отсылок к разным источникам, смыслы которых взаимодействуют, дополняя и уточняя друг друга. Такую полицитатность, вообще характерную, как известно, для современной литературы, некоторые исследователи воспринимают как отказ от авторского «я» (см., например, утверждение И.С. Скоропановой о том, что «я» в постмодернизме «множественно, безлично, неопределенно, нестабильно, выявляет себя посредством комбинирования цитаций» [Скоропанова 2002: 5]). В случае Кучерявкина, однако, более точным представляется суждение о нем как об «ироничном лирике», принадлежащее Л.В. Зубовой [Зубова 2001: 5]:

спетые «на свой салтык», старые хорошие стихи не делаются из-за переименования менее «любимыми».

1.3.2. В.И. Кучерявкин и Э. Паунд

Как известно, переводчик, имеющий дело с лирическим текстом, выбирает между тремя возможностями: или дать «вольную» интерпретацию первоисточника, создав на его основе самостоятельное произведение, или, напротив, точно следовать авторскому замыслу, находя адекватные ему языковые и образные эквиваленты, или соединить стремление к буквализму с собственными оригинальными находками. Во всех трех случаях перевод может быть представлен как диалог между поэтами и стоящими за ними традициями, формирующий специфическое интертекстуальное пространство. Вместе с тем нередко деятельность переводчика становится и способом освоения автором-реципиентом принципов чужой поэтики, которые затем адаптируются и органично встраиваются в его собственную (именно в таком ключе принято интерпретировать, например, переводы французских символистов русскими) [Устиновская 2023: 18–19; см. также: Кихней, Устиновская 2024; Кихней, Раздьяконова 2023; Кихней, Устиновская 2020]. Механизмы подобного освоения являются, на наш взгляд, не столько интертекстуальными, сколько интердискурсивными⁶, так как маркированные отсылки к «чужому» тексту в этом случае далеко не общеобязательны: объектом рецепции могут быть сами принципы структурной организации высказывания.

⁶ Под интердискурсивностью мы, вслед за В.Е. Чернявской, понимаем «наиболее общее отношение между текстами — взаимодействие на уровне ментальных процессов, подразумевающее использование в различных текстовых системах неких общих когнитивных и коммуникативно-речевых стратегий автора сообщения, реализацию общих операциональных шагов, установок, детерминирующих в конечном итоге определенную общность текстовых структур и их формальных элементов» [Чернявская 2007: 18].

Эзра Паунд (1885–1972) — ключевая фигура англо-американского модернизма, чьи “Cantos” с их полилингвизмом, коллажной структурой, сплавом античной мифологии с экономическими манифестами и т. д. являются серьезным вызовом для переводчика. Едва ли претендующий на полноту, но чрезвычайно репрезентативный перечень трудностей, с которыми может столкнуться переводчик поэмы Паунда, приводит В.М. Толмачев, отмечая, что эти трудности касаются, «помимо особенностей индивидуального верлибра... почти полного отсутствия <...> сюжета, повествовательности, логических и смысловых переходов, последовательно оформленных образов; преобладания не описаний, а “голосов”; смешения множества живых и мертвых языков (вводимых в текст без перевода); наличия цитат, приводимых точно или неточно; введения в текст документов, глосс, иероглифов, нотных знаков, рисунков; эффектов антисинтаксического акцентного стиха, в основу которого положены длинные строки <...> и целые периоды. Более того, — продолжает исследователь, — идеальный паудовский читатель призван, помимо знания мировой культуры, истории (в том числе истории древнеегипетской, римской, китайской), политики, обладать детализированным представлением о биографии Паунда, его круге общения, чтения, путешествиях, интеллектуальных и любовных привязанностях» [Толмачев 2019: 187–188]. В свете сказанного неудивительно, что первый перевод на русский язык всех “Cantos” был осуществлен совсем недавно: в 2018 г. в издательстве «Наука» вышел почти девятисотстраничный том, подготовленный (включая вступительную статью и комментарии) поэтом А.В. Бронниковым.

Кучерявкин, как мы уже упоминали выше, опубликовал в 1995 г. в «Митином журнале» перевод трех “Cantos”. Возможно, его внимание к творчеству американского классика вызвано общим для них интересом к Востоку и стремлением к синтезу культур: так, в шестидесятые годы, посещая Афины, Паунд, как вспоминал позднее З. Лорензатос, сказал, что «в нашем веке Афины вновь встретятся с Иерусалимом, если в эту реакцию

вступит катализатор — Восток» (цит. без указания источника в: [Генис 1999: 227 ⁷]). Представляется весьма вероятным, что отдельные особенности поэтики Кучерявкина не только имеют свои аналоги в “Cantos”, но и непосредственно восходят к экспериментам Паунда. Не затрагивая здесь вопроса о точности выполненного Кучерявкиным перевода и о тех соответствиях, которые он находит для конкретных мест в тексте Паунда, сосредоточимся на том, как русский автор осваивал некоторые принципы поэтики Паунда.

Идеограмма как основа образности. Известно, что теоретическим фундаментом поэтики Паунда стала концепция иероглифа американского востоковеда Э. Феноллозы, который рассматривал китайский иероглиф не только как лингвистический знак, но и как визуально-смысловой комплекс, способный передавать поэтическую образность напрямую, минуя абстракции западного логического мышления [Феноллоза 2006]. Ученый утверждал, что китайский иероглиф сохраняет связь с конкретными образами и действиями, что делает его идеальным инструментом для поэзии [Жао Цунъи 2000]. Например, иероглиф «人» («человек») изображает фигуру с ногами, иероглиф «见» («видеть») сочетает изображение глаза и движения ног, а иероглиф «马» («лошадь») отдаленно напоминает парнокопытное животное. В результате фраза «人见马» («человек видит лошадь») передает уже не просто понятия, а целостную динамическую сцену [Чжоу Фасян 1994]. Подобной визуальности западные, основанные на алфавитных системах, языки, не знают, поэтому, по мысли Феноллозы, они и оторваны от визуальной реальности, тогда как китайские иероглифы всегда «остаются картинами вещей» [Феноллоза 2006: 123]. Согласно ученому, иероглифы организуют мир с помощью прямых аналогий, а не логических категорий: например, иероглиф «明» («светлый») состоит из визуальных знаков солнца

⁷ Александр Александрович Генис 23.09.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 861).

и луны, следовательно, это не абстракция, а визуальный символ света. Феноллоза считал, что западная логика, восходящая к Аристотелю, искусственно разделяет субъекта и объект восприятия, тогда как китайская письменность сохраняет их единство — именно поэтому графический облик знака оказывается мотивированным, а между означаемым и означающим устанавливаются отношения подобия [Феноллоза 2006: 125].

Паунд радикально развил идеи Феноллозы, создав на их основе идеограмматический метод поэтического письма. В “Cantos” он использует китайские иероглифы как «сгустки смысла», которые, по его мнению, должны восприниматься интуитивно — таков, например, знак «正», служащий для передачи концептов «порядок» и «справедливость». Он появляется в контексте описания идеального правления императора — и потому становится зрительным символом гармонии, контрастирующим с хаосом современной Европы. Увидев иероглиф «正», читатель должен буквально «почувствовать» обозначенную им идею, не нуждаясь в специальном определении не известного ему знака [Ян Линьлинь 2020]. Кроме того, Паунд прибегает к словам, наделенным исторической памятью и флером культурных ассоциаций, которые не утрачиваются, а, наоборот, актуализируются ими в поэтическом контексте. Это функционально сближает такие слова с настоящими иероглифами, которые входят в высказывание с заранее предзаданным кругом значений. Таким образом, в качестве иероглифов в поэтике Паунда функционируют не только знаки китайской письменности, но и, например, архетипические герои и понятия, такие как Одиссей, Дионис, Данте, Солнце, Кристалл и т. д.

В первых трех “Cantos”, переведенных Кучерявкиным, китайские иероглифы отсутствуют (они появятся в более поздних текстах), однако как иероглифы в более широком смысле слова прочитываются имена греческих богов и героев, имена деятелей искусства, а также отдельные цитаты, которые вводятся в поэму на языке текста-источника. Приведем несколько

самых показательных контекстов, актуализирующих значения паундовских иероглифов, в переводе Кучерявкина:

Потом спустились к кораблю.

Перенесли на волны судно, в божественное море

<...> в корму нам ветер задышал,

Вперед понес, раздувая полотно,

Вытканное *Киркою*, кудрявою богиней...»

[Canto I];

Спи тихо, Див. — Я помянул *Андрея Дива*,

In offichina Vecheli, 1538, как будто, из Гомера что-то.

Он плыл, и миновал сирен, и дальше, прочь,

Обратно к Кирке.

Venerandum»

[Canto I]

Нерпа играет в кольцах белопенных у влажноприбойной скалы, /

Атласная кожа, Лера дочь,

а глаза *Пикассо*,

В черном капоре меха, гибкая дочь Океана,

И волны на берег идут чередой...

[Canto II].

На иероглифический статус выделенных курсивом слов указывают уже отсутствующие в оригинале комментарии, которыми их сопровождает переводчик. Эти комментарии, с одной стороны, свидетельствуют о глубоком понимании Кучерявкиным специфики паундовской поэтики, а с другой стороны, являются необходимым подспорьем для читателя, призванным облегчить восприятие «темного» текста. Так, Кирка (латинский вариант имени — Цирцея), характеризуется переводчиком как «дочь Гелиоса и Персы, волшебница, обитавшая на острове Эе <...>. Цирцея, Афродита

и Персефона составляют архетипическую триаду взаимопроникающих сущностей женского божества: колдуньи, возлюбленной, девы». Комментарий резонирует с сюжетным планом первой *Canto*, где описывается отъезд Одиссея с острова Эя, на котором он, будучи любовником Кирки, жил в течение года. Имя же Кирки, на первый взгляд, вовсе не обязательное в приведенном контексте, конденсирует в себе смыслы, связанные с эротической привлекательностью молодой женщины, основанной в том числе и на магическом воздействии, — и одновременно отсылает к тем событиям «Одиссеи», которые не нашли отражения в паундовском тексте. Сходный случай — упоминание имени П. Пикассо при характеристике глаз нерпы, которое, по словам Кучерявкина, «заставляет вспомнить о способности художника трансформировать в своих картинах окружающий мир». «Пикассо», таким образом, интерпретируется в качестве иероглифа творческого преобразования действительности — идеи, чрезвычайно важной для модернистской эстетики. Латинское же “*Venerandum*”, как следует из комментария Кучерявкина, означает «достойные почитания» и представляет собой слово, которым «начинается Второй гомеровский гимн Афродите, переведенный на средневековую латынь Георгием Дартоной». Таким образом, “*Venerandum*” выражает у Паунда одну из самых сокровенных его идей — идею синтеза культур (в данном случае культур античности и западноевропейского средневековья). Заметим также, что подобную функцию выполняет и имя Андрея Дива, осуществившего перевод «Одиссеи» на латинский язык.

В собственных стихах Кучерявкина, так же как и в переведенных им трех “*Cantos*”, нет, насколько нам известно, ни одного знака китайской письменности — несмотря на исключительную значимость «китайского» в его творчестве. Впрочем, случаи языковой игры с китайскими иероглифами у поэта встречаются: М.Н. Хабибуллина отмечает, что в стихотворении «Если небо вдруг раскроется со стоном...» метафора «великий протон» обыгрывает иероглиф «天» («небо»), состоящий из двух элементов —

понятий «единица» и «великий» (в переводе с греческого «протон» означает «первый, основной») [Хабибуллина 2013: 221]. Гораздо чаще Кучерявкин прибегает к иероглифам другого типа — словам, представляющим собой «сгустки смысла» и входящим в текст с уже «готовыми» коннотациями (ср. с собственными именами и иноязычными вкраплениями у Паунда):

То ли *Китай*, то ли пардон разговору,
То ли возьмем и напишем сегодня в газету.
Слышно — на кухне далекой соседская свара,
Словно турок идет, отдыхая, по *Баязету*.
[Кучерявкин 2024: 61].

Иероглифический статус выделенных слов в процитированном фрагменте определен тем, что внешне они совершенно чужды контексту: речь идет о заурядной коммунальной склоке, которая соотносится, однако, с представлением о Китае, известном своей многолюдностью (ее следствием становится высокий уровень шума) и осадой турками Баязета (тоже едва ли безмолвной). В результате «Китай» и «Баязет» осмысляются как контекстуальные синонимы — обозначая невозможность остаться одному и провести время в тишине.

“Vortex” как принцип организации текста. Английское “vortex”, от которого образовано название одного из течений европейского модернизма — вортицизма, переводится на русский язык как «вихрь, водоворот» и указывает, с одной стороны, на эмоциональное состояние автора и читателя, аналогичное соответствующему природному явлению, а с другой стороны — на принцип изображения мира, при котором происходит «обнажение... конечного, предельного, неподвижного центра жизненных потоков и перекрестка художественных периодов». Иначе говоря, vortex основывается на идее непрерывного движения, динамики, эквивалентом которых в области поэтики становятся обрывистые, резкие ритмы и параллельные конструкции», соответствующие, по мнению вортицистов, «машинному веку». Замечено, что, в отличие от футуризма,

вортицизм, среди основоположников которого был и Паунд, отстаивал идею «синтеза культур и времен, уделяя особое внимание примитивному и восточному, в частности, китайскому, искусству» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: стб. 145–148]. Действительно, творческие поиски вортицизма во многом опирались на эстетику и практику восточного стихосложения, отразившиеся и в “Cantos”. Объясняя специфику паундовского метода, А.А.Генис анализирует едва ли не произвольно выбранное стихотворение китайского поэта Ду Му, отмечая: «В китайской поэзии автор выстраивает иероглифы параллельными рядами: каждому слову в первой строке соответствует слово из второй. Это значит, что стихотворение читается сразу и по горизонтали, и по вертикали» [Генис 1999: 231]. Разумеется, особенности английского языка не позволили Паунду передать специфику китайской версификации в чистом виде, однако ее влияние на поэтику “Cantos” весьма заметно — в том числе и в переводе Кучерявкина.

Характерный пример — финал второй Canto:

Маслины серые вблизи,

и дальше дымно-серые скалы,

Крылья скопы, розовые, словно мясо лосося,

серая тень на воде,

Башни гусь одноглазый, огромный,

высунул шею из оливковой рощи,

И мы услышали фавнов, бранящих Протея,

В запахе сена, в тени масличных деревьев,

А вперебивку — хоры лягушек,

в сумерках,

И...

Показательно, что в приведенном фрагменте доминирует пейзажная образность, столь характерная для восточной лирической традиции, а сам он,

кажется, вполне может восприниматься изолированно от контекста “Cantos”. При этом тщательно продуманная графика, являющаяся результатом целенаправленной работы, позволяет, в соответствии с нормами китайской поэтики, прочитывать текст по меньшей мере двумя способами: не только «подряд», по горизонтали, но и «столбцами», по вертикали. В последнем случае сначала следует читать строки, сдвинутые влево, а затем — строки, сдвинутые вправо: «Маслины серые вблизи <,> / Крылья скопы, розовые, словно мясо лосося, / Башни гусь одноглазый, огромный <.> // И мы слышали фавнов, бранящих Протея, / А вперебивку — хоры лягушек, / И... // <И> дальше дымно-серые скалы, / <С>ерая тень на воде<.> / <В>ысунул шею из оливковой рощи, // <В> запахе сена, в тени масличных деревьев, / <В> сумерках<...>». Разумеется, смысловая безупречность (в силу особенностей как языка первоисточника, так и языка перевода, резко отличающихся от китайского) при таком подходе невозможна, но и абсолютно бессмысленным получившийся текст назвать нельзя. Однако уже возможность такого нелинейного, «разнонаправленного» чтения сигнализирует, во-первых, о предельной автономности образов, связанных лишь сочинительной связью, во-вторых, о динамике, которую сообщает высказыванию сама интонация перечисления, а в-третьих, о том, что «вихревое движение перемещает образы... не только поступательно <...>, но и вращает... вокруг собственной оси» [Генис 1999: 231], то есть делает осмысленными и почти равноценными разные их сочетания.

Сказанное о “Cantos” в переводе Кучерявкина во многом справедливо и по отношению к его собственным стихам. Той же автономностью и самодостаточностью элементов образного ряда характеризуется, например, следующее его стихотворение:

Сияет небо высоко над головой.

Вороны смирные, курлыча, пролетели.

Ползет в стену мой терпеливый гвоздь.

Ворчит, ворчит в руках моих работа —

Пускай страна моя присела на дыбы,
Подняв отчаянно железное копыто.
Пускай толпой бегут по Невскому. гробы,
Махая мордою немойтой.

[Кучерявкин 2018: 13]. Восприятие образов как самодостаточных мотивировано прежде всего поэтическим синтаксисом: длина каждого из первых трех предложений, формально никак не связанных, совпадает с границами стиха, а еще два предложения, хоть и являются более распространенными, связываются лишь анафорическим повтором слова «пускай». Получается, что в построении образного ряда Кучерявкин оказывается даже более радикальным, нежели Паунд: его тексту присуща та же динамика, обусловленная интонацией перечисления, однако между образами отсутствует даже сочинительная связь — они просто рядоположены, что сообщает им еще большую степень автономности. В результате их последовательность и сочетаемость осознаются как вариативные, поэтому стихотворение — без видимых потерь смысла — может прочитываться, например, не только от начала к концу, но и от конца к началу.

Итак, перевод “Cantos”, выполненный Кучерявкиным, может быть понят как текст-посредник, способствовавший освоению некоторых принципов поэтики Паунда. Адаптированные к собственной художественной системе слова-иероглифы, представляющие собой «сгустки смысла», входящие в текст с уже предзаданным комплексом значений и культурных коннотаций, а также vortex, понимаемый как способ организации высказывания, при котором образы предельно автономны и могут, как и в китайской классической лирике, представать в разных сочетаниях, обусловлены, по нашему мнению, авторской моделью мира. И семантическая диффузность, присущая иероглифам, и деиерархизация элементов образного ряда, свойственная vortex, позволяют определить эту модель как синкретическую.

Глава 2. «Китайское» в лирике В.И. Кучерявкина

Одним из актуальных направлений современной компаративистики, задачей которого выступает «исследование в литературе образа другой страны, народа, культуры», по-прежнему остается имагология, получившая широкое развитие уже во второй половине XX в. [Томберг 2015: 255]. Замечено, что образ «другого» изучается в рамках данной дисциплины как «стереотип национального сознания», а именно как «устойчивое, эмоционально насыщенное, обобщенно-образное представление о “чужом”, сформировавшееся в конкретной социально-исторической среде» [Папилова 2011: 31]. Из сказанного следует, что усилия ученых направлены не только на выявление особенностей репрезентации «чужого», но и, в силу неотделимости репрезентации от рецепции, на характеристику самого воспринимающего субъекта, обладающего собственным национальным самосознанием и системой ценностей. При этом имагологию фактически не интересует вопрос, в какой мере создаваемый образ («имидж») соответствует референту: она исходит из допущения, что он может иметь сугубо текстовую природу и никак не соотноситься с социокультурной реальностью [Трыков 2015: 123]. Предметом анализа имагологии, по мнению французского исследователя Д.-А. Пажо, как раз и должны быть принципы и приемы конструирования этого образа, а также роль и место стереотипов в его формировании.

Благодатной и до сих пор практически не разработанной почвой для имагологических исследований является русская лирика второй половины XX – начала XXI в. Применительно к творчеству Кучерявкина именно имагологический подход представляется особенно продуктивным, поскольку позволяет соотнести авторскую поэтику с восточной, в частности китайской, моделью мира, обусловленной особенностями национальной философии и культуры. Реконструируя эту модель на материале лирики китайских

поэтов-классиков IV–XII вв. и с опорой на восточные универсалии, Ши Юйчэнь подчеркивает, что она является мифопоэтической по своей сути и «характеризуется представлением о мироздании как о едином целом»: «Ее ключевые параметры — это восприятие природы и культуры как “изоморфных” друг другу (“вэнь”); жизненный идеал, заключающийся в следовании естественному пути, общему для всего сущего (“дао”); “взаимообусловленность” основных параметров мироздания (“у-син”); единство и “взаимобратимость” противоположностей (“инь-ян”); осознание логически не связанных феноменов как взаимоподобных (“да-тун”))» [Ши Юйчэнь 2025: 11]. В настоящей главе мы намерены показать, в чем именно индивидуально-авторская модель мира в лирике Кучерявкина сближается с традиционной китайской моделью мира (само это сближение может быть вызвано многолетним интересом поэта к восточной культуре): в центре нашего внимания будут как «китайские» структурные принципы в заглавиях стихотворений, так и особенности китайской по происхождению образности, а также отразившиеся в лирике поэта конфуцианские, буддийские и даосские философские установки.

2.1. «Китайские» структурные принципы в заглавиях стихотворений⁸

Принято считать, что в русской филологии история изучения заглавий в художественных произведениях начинается с пионерской «Поэтики заглавий» (1931) С.Д. Кржижановского (так, в недавнем обобщающем историческом очерке А.М. Королева говорит, что «науке о заглавиях» «почти 100 лет» [Королева 2022: 50]). С.Д. Кржижановский писал, что заглавие ведет «за собой тысячи знаков текста»; «слова на обложке не могут не общаться со

⁸ В данном параграфе использованы материалы нашей статьи «“Китайское” в названиях стихотворений В. Кучерявкина (книга “До Янджоу тысяча ли”))» [Сюй Шуан 2024a].

словами, спрятанными под обложку. Мало того: заглавие <...> вправе выдать себя за главное книги» [Кржижановский 1931: 3; разрядка автора. — С. Ш.]. С.Д. Кржижановский особо выделил функцию заглавия — привлечение внимания читателей: «По мере дифференциации читателя на классы, веры и партии, по мере его расслоения по степеням грамотности и учености, — и книга расслаивает свое заглавие, стремясь притянуть к себе возможно больше глаз» [Кржижановский 1931: 9]. Современные же представления о заглавии основаны на том, что «во-первых, заглавие является неотъемлемой частью художественного текста; во-вторых, оказывается его ключевым компонентом (в первую очередь благодаря своей абсолютно сильной позиции в этом тексте); в-третьих, признается одним из элементов так называемого заголовочно-финального комплекса, входящего в состав любого произведения любого вида искусства» — вот основные выводы, сделанные учеными по итогам многолетней работы конференции «Феномен заглавия» [Поэтика заглавия 2005: 6].

Предметом исследования в настоящем параграфе станет необычная стилизация заглавий «китайского» типа, являющаяся заметной чертой поэтики Кучерявкина (понятия «заглавие» и «название» используются далее как синонимичные — с целью избежать нежелательных словесных повторов). Прежде чем попытаться решить поставленную задачу — описать эту стилизацию и объяснить ее смысл, — напомним, что русская и китайская традиции в области «поэтики заглавий» существенно различаются, поэтому так заметны случаи, когда русские поэты имитируют китайские способы называть стихи. Заметим попутно, что для современного поэта, стилизующего «китайское», равно как и для его воображаемого читателя, существуют, по-видимому, несколько упрощенные, жесткие и стабильные представления о китайской литературной манере, не совпадающие с более сложной и подвижной китайской литературной реальностью. Эти представления сформировались в основном под влиянием переводов древнекитайской классической поэзии.

Напомним основные этапы эволюции принципов называния стихотворений в китайской истории словесности и кратко опишем наиболее распространенные типы заглавий. Китайская литература имеет очень большую историю, на протяжении которой художественные принципы многократно менялись. В первом известном сборнике китайской поэзии «Ши Цзин» (XI в. д. н. э. – VI в. д. н. э.) стихотворения не имели названия (в качестве названий использовались первые два иероглифа⁹). Из 311 текстов, составляющих сборник, 6 состоят только из двух иероглифов¹⁰ (таким образом, их тексты совпадают с тем, что функционирует как название, и это может быть сопоставлено с западным моностихом).

С начала династии Хань (с 202 г. д. н. э.) названия стихов указывают на содержание произведения и на то, что его надо петь. Среди таковых — «Да Фэн Ге» («大风歌»), где «Ге» означает «песня», а «Да Фэн» — «сильный ветер», то есть это песня о сильном ветре, и «Бай Тоу Ин» («白头吟»), где «Бай Тоу» означает «белые волосы», символ старости, а «Ин» — петь, то есть это песня о любви до гроба. Правда, стихи, популярные в народе, в ту эпоху все-таки бытуют без названия. Однако к концу династии Хань (III в. н. э.) стихи стали отделяться от песен и приобрели очевидный характер текстов для чтения. С тех пор у стихов появились названия. Названия есть, в частности, у классических стихов династии Тан (7–10 в. н. э.).

Во времена династии Сун (X–XIII в. н. э.) стихи начинают предваряться указаниями на время и обстоятельства создания стихотворения, иногда довольно развернутыми; такие указания не исключали и собственно названий, соседствующих с ними. В китайской словесности такой тип

⁹ Среди до сих пор очень известных в Китае стихов этого сборника — «关雎» («Голос баклана») и «蒹葭» («Камыш»). Первые иероглифы, использующиеся как названия, в древней китайской словесности могли указывать на имя автора (см., например, названия знаменитых философских трактатов: «Лаоцзы», «Чжуанцзы», «Мэнцзы»).

¹⁰ Такие стихи называются «Шэнь Ши», это следующие тексты: «南陔» («Нан Гай» — «Почитание родителей»), «白华» («Бай Хуа» — «Белые цветы»), «华黍» («Хуа Шу» — «Богатый урожай»), «由庚» («Юй Ген» — «У всего свое Дао»), «崇丘» («Чжон Чию» — «Высокие горы»), «由仪» («Юй И» — «У всего существующего своя причина»).

заголовочного комплекса обозначается формулировкой «одно стихотворение, два названия»; в русских переводах китайской классической лирики именно такие «предисловия» будут восприниматься и воспроизводиться как характерные китайские названия. Приведем в качестве примера текст, обладающий и названием, и предисловием, — стихотворение Су Ши, которое называется «Песня на водный мотив» («水调歌头•明月几时有») и имеет следующее предисловие: «В год Огненного дракона на праздник середины осени веселились и пировали до рассвета, когда совершенно пьяный написал эту песнь, скучая по брату Чжэ» [Су Ши].

В европейской литературе также отмечается аналогичный феномен. Во-первых, подобным образом могут соотноситься название и подзаголовок. Кроме того, встречается явление, которое Кржижановский называл «удвоением заглавия»: «Заглавие, поскольку ему сразу не удастся вобрать в себя всю книгу, пробует сделать это по частям, как бы в несколько глотков. <...> В основе двоения заглавий лежит двойная окраска наших психических содержаний, распадающихся на а) логические процессы и б) эмоциональные испытывания...». Примеры таких двойных названий, которые приводит Кржижановский, — это названия с союзом или: «Аптека для души, или Систематическая алфавитная роспись книг...» и т. п. [Кржижановский 1931: 8]. Не случайно в современной российской науке появился и стал весьма употребительным термин «заголовочно-финальный комплекс», указывающий, что название может быть сложным целым и включать в себя и подзаголовок, и посвящение, и эпиграф. Так, сложные заголовочно-финальные комплексы частотны в творчестве О. Седаковой, а в качестве примера можно привести ее стихотворение «Золотая труба. *Ритм Заболоцкого*» [Колеватых 2008; курсивом автором выделен подзаголовок. — С. Ш.].

Возвращаясь к китайской поэзии, отметим, что во времена династии Мин и Цин (XIV–XIX н. э.) заголовочный комплекс продолжает увеличиваться в объеме и становится довольно насыщенным. Названия

китайских стихотворений стали стремиться к лаконичности только в XX в., — возможно, под влиянием европейских образцов. Влияние это, однако, не было абсолютным. Заметим, что в современной китайской поэзии стихотворение почти всегда имеет название, а в русской поэзии весьма часто — нет. Так, «около трети всех известных нам стихотворений Седаковой (108 из 302) не имеют заглавий, около 200 стихотворений (что составляет чуть больше 40 % заглавий) имеют заглавия, выраженные одним словом, еще около трети — словосочетанием» [Колеватых 2008: 13].

История русской поэзии, как известно, намного короче китайской, но типы заглавий там также эволюционировали. Еще Кржижановским отмечено, что названия художественных текстов в литературе Нового времени чем дальше, тем больше стремятся к краткости. Так, уже в XVIII в. в роли названия может выступать краткое посвящение — см., например, названия стихотворений Ломоносова «К Пахомию» и «К Зубницкому» [Захваткин]. В китайской поэзии такие названия-посвящения появляются к концу династии Хан (III в. н. э.) («Преподношу...»). Таковы стихи Цао Чжи «Преподношу Дин И» («贈丁儀»), «Преподношу Вань Саню» («贈王粲») или стихотворение Ли Бо «Преподношу Ван Луню» («贈汪倫»). Уже в пушкинскую эпоху, в том числе и у самого Пушкина, встречаются стихи и вовсе без названия, а посвящения могут быть зашифрованными, сводясь к короткому ряду букв и астерисков («К***» («Я помню чудное мгновенье...»)).

Среди примеров названий китайских стихотворений был тип заглавия, практически не имеющий соответствий в русской поэтической практике, но довольно распространенный в практике китайской: названия, указывающие на ситуацию, описанную в стихотворении. Именно такие названия и имитирует Кучерявкин, воспринимающий Китай как одну из важнейших основ своей поэтической вселенной. Критики и литературоведы утверждают, что его стихи напоминают о восточном просветленном отношении лирического субъекта к реальности, о готовности ценить каждое мимолетное

явление мира [Горбунова 2015], о том, что «для... героя все окружающее одинаково весома, поскольку он окидывает происходящее в мире взглядом восточного философа» [Хабибуллина 2013: 223]. Подобный взгляд, свидетельствующий о синкретическом характере авторской модели мира, реализуется, на наш взгляд, и в «китайских» заглавиях Кучерявкина, которые представляют собой не столько «свернутый смысл» высказывания [Фоменко 2006: 36], сколько эквивалент произведения как целого, то есть как бы уравниваются с ним в значимости. В контексте синкретизма так понимаемая «равнозначность» трактуется как аналог «неразличения» (неразличения по ценности) и, вне сомнения, является важной в плане интерпретации. «Китайскими» у поэта оказываются целые циклы («Караси из Шанхая») и даже книги («До Янджоу тысяча ли»), а сам он утверждает: «Я слушаю Китай, как дальний родич» [Кучерявкин 2001: 173].

Для детального исследования поэтики заглавий у Кучерявкина мы берем книгу стихов «До Янджоу тысяча ли», где «китайских» названий особенно много, хотя таковые присутствуют и в других книгах автора. Примечательно, что китайские мотивы есть уже в названии самой книги: состоящее из четырех слов, оно содержит два слова, связанные с китайской культурой, — название города и меру длины (см. подробный анализ этого заглавия во втором параграфе настоящей главы). Заметим, что топонимы довольно часто входят в названия произведений китайской классической лирики. Например, у поэта Вань Бо, писавшего во времена династии Тан, есть стихотворение «Провожая помощника начальника уезда Ду, уезжающего по назначению в Шуджоу» («杜少府之任蜀州»), у Су Ши, поэта той же эпохи, есть стихотворение «Благодарное письмо императору перед переводом на должность в Худжоу» («湖州谢上表») и т. д.

Что именно в названиях отдельных стихотворений Кучерявкина «китайского», легко заметить: это использование глаголов в форме первого лица, чаще всего единственного числа и настоящего времени; такие названия часто встречаются в русских переводах китайской классической поэзии, тех

переводах, по которым Кучерявкин и его предполагаемые читатели составляли свое впечатление о китайской поэзии. Уточним, что здесь мы говорим именно о названии, графически отделенном от «тела» стихотворения; разумеется, первые строки русских стихов вполне могут содержать глагол в первом лице (возможные примеры многочисленны — см. хотя бы «Балладу» Ходасевича: «Сижу, освещаемый сверху...»).

Исследователи отмечают, что для русских названий вообще характерна номинативность; предикаты (грамматически — глаголы) в них появляются редко. Но когда заглавию не удастся избавиться от глагольности, то оно стремится избавиться от формально и содержательно выраженного субъекта действия. Так, Н.А. Фатеева пишет, что если в русской литературной традиции и встречается глагольное заглавие, то оно «стремится “обезличиться”, местоимение приобретает в нем обобщенно-личное значение. При этом сама глагольная форма чаще всего не предполагает реальной соотнесенности с определенным временным планом. Все это обуславливает синсемантическую заглавий с текстом и вызывает появление в глагольных конструкциях следующих форм: инфинитива, бесподлежащих предложений, маскирующих сюжетный субъект, синсемантических тексту местоимений, которые в контексте художественного произведения приобретают обобщенно-личное значение, неопределенно-личных и безличных предложений, специально приспособленных к выражению смыслового обобщения, повелительного наклонения глагола, для форм которого характерна волеизъявительная направленность, не соотносимая с конкретными временными рамками» [Фатеева 2010: 23].

Названия стихотворений Кучерявкина необычны (и отсылают в силу своей необычности к чужой литературной традиции) еще и тем, что они длиннее обычных русских названий в лирике XIX–XXI вв. и, что еще важнее, являются не словосочетаниями, а завершенными предложениями («...большинство заглавий... состоят из словосочетаний или одного слова, редко трех и более слов» [Колеватых 2008: 11]). Ли Лицзюнь, исследовавший

объем и грамматическую структуру русских заглавий, разделил их на заглавия-словоформы, сочинительные сочетания слов, заглавия — подчинительные словосочетания и заглавия-предложения; при этом среди заглавий-предложений заглавия, представляющие собой простые предложения, по частотности находятся на третьем месте, а заглавия, представляющие собой сложные предложения, — на последнем, и среди таких заглавий-предложений предложения, имеющие сказуемое, особенно редки [Ли Лицунь 2004: 7].

Приведем в качестве примера стихотворение Кучерявкина «Сижу на вокзале»:

Вот сижу на вокзале, автобуса жду.
Моет узбечка полы, режутся русские в карты.
Кассирша сидит за стеклом и похожа на какаду
Или девочку в школе за партой.

В космосе холодно. Низкая светит луна.
Воздух дрожит. Бьется звезда в изголовье.
И вороны расселись вокруг, как шпана,
И улыбаются мне, поднимая брови
[Кучерявкин 2018: 14].

Всего в книге «До Янджоу тысяча ли» 17 названий такого типа (из входящих в нее 69 текстов; без названий — 37 стихотворений, с «европейскими» названиями — 15 стихотворений). Заметим, что «китайский» грамматический облик названий у Кучерявкина может парадоксально сочетаться с петербургскими топонимами («Сижу у решетки Екатерининского сада», «Сажусь в трамвай на Большой Зеленина», «Еду в трамвае на Каменный остров») и русскими реалиями девяностых годов XX в. («Стою в очереди», «Еду в автобусе 23 января 1991 года», «Слушаю радио “Свобода”»), указаниями на даты создания текста (кроме примеров,

приведенных выше, назовем еще «Записываю 5 апреля 1991 года» и «Записываю 6 апреля 1991 года»).

Здесь стоит сделать существенное уточнение. В китайском языке, в отличие от русского, глаголы не спрягаются, и категории времени и лица для них не релевантны; смысл, который в русском языке передается грамматическими формами, в китайском понятен из контекста, например: «不知道为什么, 今天不想上课» («Не знать, почему сегодня не хотеть идти на занятия»). Довольно часто в китайских фразах опускаются и местоимения, в том числе и местоимение первого лица; так происходит и в названиях классических стихотворений¹¹. Например, стихотворение Ли Бо, название которого буквально переводится как «Один сидеть на горе Цзинтиншань», В.М. Алексеев перевел правильной русской фразой «Один сижу на горе Цзинтиншань», поскольку из текста ясно, что речь идет о лирическом герое, а не об объективированном персонаже¹². Еще одно стихотворение Ли Бо, название которого буквально переводится как «Провожать друг», В.М. Алексеевым переведено как «Провожая друга» — и в этом случае переводчик также опирается на свое понимание текста в целом¹³. Перевод на русский язык потребовал грамматически оформить и разделить субъекта и объект, однако сохранить инфинитив в названии было бы можно: нормам

¹¹ Различия языков приводят, в частности, к тому, что не только с китайского на русский, но и русского на китайский переводить трудно, некоторые смыслы теряются, в том числе и в переводах названий. Ли Лицунь пишет об этом так: «Основная трудность перевода заглавий заключается в различиях грамматического строя языков: китайский язык — язык изолирующий, а русский — флективный. В связи с этим обращает на себя внимание отсутствие в китайском языке категории числа имен существительных. В результате довольно большая группа русских заглавий, имеющих в своем составе имена существительные во множественном числе, переводится на китайский язык именами существительными с недифференцированным значением числа. Это приводит к тому, что утрачиваются важные смысловые оттенки слов-заглавий» [Ли Лицунь 2004: 15].

¹² «Стаями птицы / взмывают, уносятся прочь / Сирая тучка / растворяется, тает. / Смотреть друг на друга / вовек нам не надоест — / Мне и вот этой / высокой горе Цзинтиншань» [Постоянство пути 2003: 272]

¹³ Приведем здесь текст перевода: «Зеленые горы лежат за северным валом, / А белые воды кружат у восточной стены. / С этого места, едва мы с тобою простимся, / Сухим тростником умчишь ты за тысячи ли. / Плывущие тучи — это путника думы. / Закатное солнце — это друга душа. / На прощанье махнешь и уйдешь отсюда, / И даже твой конь грустно-протяжно заржет» [Чистые и ровные мелодии 2018: 335].

русского языка это не противоречило бы — но Алексеев тем не менее выбрал первое лицо. В текстах самих китайских стихотворений в их русском переводе активно употребляются личные местоимения, тогда как в оригиналах соответствия этому по большей части отсутствуют.

Инфинитив в названиях китайских стихов обычно заменяется глаголом первого лица единственного числа настоящего времени в тех случаях, когда в качестве названия выступает посвящение. Например, стихи Ду Фу, обращенные к Ли Бо, в оригинале называемые, если переводить буквально, «Преподносить Ли Бо», переведены Л.Е. Бежиным как «Преподношу Ли Бо»¹⁴.

Та черта поэзии Кучерявкина, в которой, на наш взгляд, проявляется его склонность к стилизации, может объясняться и иначе — разные объяснения нам представляются взаимодополняющими. Немногочисленные критики, откликавшиеся на появление книг поэта, замечали, что в его стихах (о чем и нам уже приходилось говорить в первой главе) вообще преобладают глаголы настоящего времени, присутствие которых именно в заглавиях можно рассматривать как отсылку к китайской лирике. Так, А. Горбунова писала: «Поэзия Кучерявкина по преимуществу находится в настоящем: в самых первых строках многих стихов, как бы задающих поэтические координаты, мы видим глаголы настоящего времени <...> В корне лежит непосредственное переживание того, что происходит прямо сейчас, и часто какая-то конкретная деталь, от которой поэт отталкивается в своей художественной логике, и эта деталь или переживание у него обрастает сюрреалистическим мясом, раскрывается во что-то неожиданное, парадоксальное, выпуклое» [Горбунова 2015: 195].

Назовем еще один тип заглавий у Кучерявкина, соотносимый если не с китайской лирикой непосредственно, то с практикой русских переводов

¹⁴ Приведем текст перевода: «Снова осень пришла. Нас по жизни несет, / словно ветром степную траву. // Не сумели целебный добыть эликсир, — / да простит нас мудрейший святой! // Разудалые песни поем на пирах, — / так впустую и кончатся дни. // Мы горды и свободны, но чем знаменит / одинокий и гордый герой?» [Ду Фу, 1999: 576].

китайских стихотворений определенного вида: это употребление в качестве заглавия словосочетания «Без названия». В книге «До Янджоу тысяча ли» так оформлено стихотворение, использующее приемы комбинаторной поэзии и изображающее, если говорить упрощенно, лирического героя в полубессознательном состоянии и сталкивающее, как это обычно бывает у Кучерявкина, слова и образы из разных стилистических регистров («витязя» и «будильник», фольклорных «дружков» и архаически-тютчевский «облак»). В европейской культуре и, в частности, в русской литературе XX в., такое встречается, но не дорастает до того, чтобы стать признаком определенного жанра (хотя может быть приметой своеобразного «внутреннего» жанра в индивидуальной поэтической системе, как это происходит, видимо, у старшего современника Кучерявкина, Г. Айги).

Между тем в классической китайской поэзии отказ от названия с древних времен был приметой особой жанровой формы. Такой отказ означал, что поэт не желает сразу указывать на главную идею своего стихотворения, зашифровывает его смысл по политическим или личным причинам. В русской переводческой практике такие стихи нередко предваряются словами «Без названия»: для этих слов нет прямого соответствия в китайском оригинале, но так переводчик-синолог указывает на необычность построения текста в оригинале (классическая китайская поэзия в большинстве случаев предполагает присутствие названия). Например, со слов «Без названия» начинается стихотворение поэта династии Тан Ли Шанъяня «Как встречаться нам тяжело...» в переводе А.Л. Сергеева [Поэзия эпохи Тан, 1987: 398] или стихотворение Ли Бо «И ясному солнцу, и светлой луне» в переводе А.И. Гитовича [Ли Бо 1957: 32]. Вопрос о том, отсылают ли слова «Без названия» у Кучерявкина к китайской традиции или нет, мы пока оставим открытым, однако в целом типологическая близость его поэтики восточным поэтическим практикам, основанным на синкретической модели мира, представляется нам несомненной.

2.2. *Формы репрезентации «китайского» в лирике В.И. Кучерявкина*

В специальной литературе уже шла речь о том, что культура Китая оказала существенное влияние на становление художественного мира Кучерявкина. По точному наблюдению М.Н. Хабибуллиной, поэт воспринимает китайскую философию как свою собственную, поэтому для лирического героя не существует «понятий возвышенного и обыденного, священного и мирского, одухотворенного и бездуховного»: «все... перетекает во все, меняет формы, становится единым, провозглашая самые священные законы Земли и Неба: любовь, мудрость, самоотречение» [Хабибуллина 2013: 226]. Н.В. Барковская, выделяя в произведениях Кучерявкина три «сферы» — Петербург, деревню и внешний социум, указывает, что все они увидены «с “поднебесной” точки зрения»: Китай для него не столько реальная страна, сколько сконструированный условный образ — «эстетизированный мир», населенный близкими друзьями, поэтами и художниками, где «время течет по природному календарю, а политические события кажутся преходящими» [Барковская 2023: 87]. Цзоу Синь, в свою очередь, подчеркивает, что «близкое» и «хорошо знакомое» (Россия — Петербург) изображается у Кучерявкина через «незнакомое и далекое» (Китай — Янчжоу, Чанджоу) — и данный прием становится одним из основных в творческом арсенале поэта [Цзоу Синь 2024b: 181].

Разделяя и принимая за точку отсчета изложенные концепции, отметим, однако, что функционирование китайской образности в стихах интересующего нас автора все еще нельзя считать полностью изученным. Так, М.Н. Хабибуллина, связывая мироотношение лирического субъекта с принципами восточной культуры, упускает из виду ее китайскую специфику (хорошо знакомую Кучерявкину, одному из переводчиков «Тибетской книги мертвых»); Н.В. Барковская, сосредоточившись на ценностных коннотациях Китая, недостаточно внимания уделяет фактуре

соотнесенных с ним образов; наконец, у Цзоу Синь материалом исследования выступает только один лирический цикл — «До Янджоу тысяча ли», тогда как китайская тема звучит едва ли не в каждой поэтической книге Кучерявкина. Задача настоящего параграфа, таким образом, состоит в определении конкретных форм репрезентации китайской образности, а также в установлении ее роли в формировании индивидуально-авторской модели мира поэта.

Акцентируя предметное начало в образе, можно выделить три типа китайской образности, характерные для лирики Кучерявкина: образы Китая и китайцев, выражающие национальный менталитет и его восприятие лирическим субъектом; образы-эмблемы, служащие «визитной карточкой» Китая в инокультурном сознании, в том числе в сознании лирического субъекта; китайские лингвистические образы, призванные редуцировать межкультурную дистанцию в сознании как автора, так и читателя. Рассмотрим функционирование каждого из выделенных типов образности на примере конкретных текстов.

Образы Китая и китайцев, выражающие национальный менталитет и его восприятие лирическим субъектом. Данный тип образности является у Кучерявкина наиболее частотным: упоминаниями как собственно Китая, так и китайских топонимов и антропонимов «прошиты» многие его произведения. Показательно при этом, что Китай фактически отождествляется с родной для поэта страной — Россией. По точному наблюдению Цзоу Синь, Кучерявкин «при помощи маркированно “китайских” <...> лексем, образов и некоторых художественных приемов изображает современную русскую жизнь»: так, «китайское» накладывается в его стихах «не просто на “общечеловеческое”, “европейское” или даже обобщенно “русское”, но на узнаваемое петербургское» [Цзоу Синь 2024b: 184–185]. С нашей точки зрения, основным лингвистическим механизмом изображения «русского» как «китайского» в лирике поэта становится семантический синкретизм, основной характеристикой которого является

«нерасчлененность значения слова или формы в едином речевом акте». Благодаря совмещению разнящихся значений, при котором контекст не снимает неопределенности, а, напротив, способствует ее максимальному проявлению, референциальный план текста становится крайне нестабильным [Зубова 1989: 57–60]. По мнению А.С. Бокарева, подобный синкретизм, «возникающий на основе приемов языковой компрессии (полисемии, омонимии, словосложения, междусловного наложения, трансформации частей речи и т. д.) и выражающий... недифференцированность явлений», должен интерпретироваться «как попытка возрождения исходной многозначности словесного знака» [Бокарев 2021а: 27].

Именно семантическим синкретизмом и достигается, на наш взгляд, эффект отчетливо ощущаемого читателем «взаимоналожения» России и Китая во многих поэтических текстах Кучерявкина. Характерный пример:

Грустно сидеть среди ночи, газетой шуршать, как в Китае.

Стены гуляют, месяц рождается, скоро бежать.

Трезвые буквы дрожат, рассуждают: страна, мол, святая,

Будто бы сами они не бандиты, едрена в кровать.

[Кучерявкин 2018: 36]. Стихотворение построено на совмещении двух пространственно-временных планов: настоящего героя, находящегося в России в кризисный для нее момент (в лирическом цикле «До Янджоу тысяча ли», в который вошло данное произведение, речь идет о событиях общественно-политической жизни начала 1990-х гг.), и обобщенной истории Китая, также пережившего множество социальных потрясений. Симптоматично, что иронически окрашенное словосочетание «страна... святая» [Кучерявкин 2018: 36] из третьего стиха первой строфы может быть отнесено сразу к обеим странам: контекст стихотворения не позволяет однозначно сказать, какая именно из них имеется в виду.

Китайская же тема, на наш взгляд, мотивирована у Кучерявкина представлением лирического субъекта о невозможности для частного человека повлиять на исторический процесс и его заведомо уязвимом

положении в этом процессе: единственная доступная ему позиция — это позиция наблюдателя, чутко реагирующего на изменение ситуации («Стены гуляют, месяц рождается, скоро бежать») и предающегося философским ламентациям:

Сколько ж ночей уже, ноги задрал, отдыхаю.

Что ли напиться? Или статью покурить?

Ночью мяучит душа, словно нежная птица на крыше.

Долго ль еще по вселенной вместе кружить?

[Кучерявкин 2018: 36].

Китай, таким образом, предстает в стихотворении поэтическим «двойником» России, а лирический субъект наделяется качествами, которые ассоциируются у него с китайским отношением к миру (признание невозможности для частного лица оказывать влияние на события «большой истории», а также склонность к философской рефлексии).

На сходных основаниях строятся и тексты, интересные в свете наших рассуждений заметным «укрупнением» образа Китая путем конкретизации хронотопа и введения персонажей-китайцев. Так, в центре стихотворения «Китайский рабочий проходит вперед...» оказывается «старушка с авоськой», встреченная героем в очереди за колбасой и обращающая к нему назидательную речь:

Ты прежде блокаду Чанджоу переживи,

А потом улыбайся зубами.

[Кучерявкин 2018: 41]. У читателя, не знакомого с принципами поэтики Кучерявкина, может сложиться впечатление, что местом действия здесь является Китай, однако такое впечатление ложно: дело в том, что очереди за продуктами, а также авоська в руках старушки — узнаваемые реалии последних советских и первых постсоветских лет, а на место топонима «Чанджоу» в процитированной фразе любой русский не задумываясь подставит «Ленинград» (словосочетание «блокада Ленинграда» в русском языковом сознании стало устойчивым, а его компоненты — практически не

отделимыми друг от друга). Иными словами, под Китай у Кучерявкина успешно «мимикрирует» Петербург, что уже отмечалось в процитированной выше работе Цзоу Синь [Цзоу Синь 2024b: 185]; мы же, в свою очередь, подчеркнем, что подобная «мимикрия» является прямым результатом семантического синкретизма. Отметим также, что в стихотворении последовательно актуализируются распространенные (но, вне всякого сомнения, справедливые!) стереотипные представления о Китае, связанные с многолюдностью его городов (а именно так может быть интерпретирован образ очереди) и рассудительностью их жителей (неслучайно китайский рабочий улыбается герою не иначе, как «мудро» [Кучерявкин 2018: 41]).

В другом стихотворении, «Ох, как тихо. Только соловей пищит во весь голос в кустах по-над речкой...», внимание привлекает персонаж, названный китайским именем Бо Ся, прототипом которого Н.В. Барковская считает художника, актера и скульптора П.Н. Быстрова [Барковская 2023: 86]. Однако понимание сугубой условности образа Китая у Кучерявкина едва ли нуждается в привлечении внетекстовых данных: с одной стороны, Китай, как и в предыдущих текстах, отождествляется с Россией начала 1990-х гг., с другой стороны, напоминает Древнюю Грецию:

В город ли ехать далекий? Но там, говорят, стреляют разные пестрые люди.

Здесь ли с грустью глядеть на разлившийся пруд, на лужи меж грядок?

Нет, к другу Бо Ся поеду, вино распивать на кордоне, где сосны да елки.

Баньку истопим еще, да подружек лихих пригласим, чтоб смеялись. [Кучерявкин 2018: 65].

К Древней Греции здесь отсылает не только образность (в «Одиссее» Гомера неоднократно описываются возлияния, совершаемые мужчинами на лоне природы и в присутствии прекрасных женщин), но и семантическим ореолом стиха. Примечательно, что неурегулированный, преимущественно 9-ударный акцентный стих со стабильными «дактило-хореическими»

«зачинами» имеет в большинстве междуиктовых интервалов по 1–2 слога и лишь изредка допускает их меньшее или большее количество, а потому воспринимается как дериват русского гекзаметра, имитирующего античный. Интересно, что семантический синкретизм здесь отчетливей, чем в предыдущих случаях, проявляет себя не только как лингвистический механизм, но и как общий принцип поэтики: китайская антропонимика, русские реалии и подсказанная античностью ритмика вступают в «диффузию», формируя далекий от реального, существующий лишь в творческой фантазии лирического героя мир. Кроме того, стихотворение обогащает образ Китая новыми гранями, явно не укладывающимися в стереотипы: Поднебесная воспринимается поэтом в идиллическом ключе, как место, где человек пребывает в праздности, совершая возлияния в компании близких друзей и женщин.

Образы-эмблемы, служащие «визитной карточкой» Китая в инокультурном сознании, в том числе в сознании лирического субъекта. К числу подобных образов следует отнести прежде всего образы дракона и зайца, достаточно распространенные в стихах Кучерявкина. Будучи образами, принадлежащими к традиционной китайской культуре, призванной, как и любая традиционная культура, сохранять «непреходящие ценности (идеи и смыслы)», которыми определяется «духовная уникальность» этноса [Егле 2014: 44], они входят в текст с устойчивым набором значений (приобретая статус иероглифов в «паундовском» значении термина), однако способны развивать и индивидуально-авторские смыслы. В лирике Кучерявкина такие образы становятся носителями национального культурного кода китайского народа, с которым субъект ощущает настоящее интеллектуально-психологическое родство, периодически оборачивающееся совпадением вплоть до неразличимости (в чем также можно усмотреть синкретизм мировосприятия).

Как известно, дракон в китайской культуре является воплощением «небесной силы, несущей благо», и символизирует богатство, счастье,

мудрость и власть, поэтому китайцы не без гордости называют себя «потомками дракона». Согласно мифологическим представлениям, дыхание дракона может иметь вид воды, огня, молнии или дождя, а сам он способен не только превращаться в любые предметы, но и принимать человеческий облик [Филипповский 2020: 28]. Последнее из названных качеств для нас здесь особенно важно, поскольку лирический субъект нередко ассоциирует себя с драконом — разумеется, китайским, как это следует из приведенного ниже фрагмента:

Китаец шапку нахлобучил:

Ему приснился радостный закон.

А я весь день волнующейся кучей

Ворчу в постели, словно раненый дракон.

[Кучерявкин 2024: 100]. Выскажем предположение, что в стихотворении обыгрывается распространенная в Китае идиома «Желаю, чтобы твои дети стали драконами», то есть уподобились им богатством, счастьем, мудростью и т. д. [Филипповский 2020: 32]. Конечно, герой в данном случае имеет в виду не детей, которые в анализируемых текстах — диптихе «С обожженной ногой» — даже не упоминаются: речь идет о нем самом и, что не менее важно, — в сопоставлении с «подлинным» китайцем. И если китаец уподобляется дракону уже в том, что он испытывает счастье, пусть и навеянное одним лишь радостным сном, то лирический субъект, повредивший ногу и занимающийся ее лечением («А мы отдыхаем с ногою больной» [Кучерявкин 2024: 100]), предстает как его ущербный «близнец», не способный быть «полноценным» драконом в силу полученной травмы. Иными словами, дракон в поэтическом сознании Кучерявкина не просто служит эмблемой Китая, но и указывает на особое состояние человека, приравняемое к совершенству, — и именно это состояние желанно, но в конечном счете недоступно герою.

Другой отсылающий к Китаю эмблематический образ, к которому неоднократно обращается поэт, вынесен в заглавие лирического цикла

«Китайский заяц». В традиционной китайской культуре заяц символизирует доброту и благородство, а кроме того, считается одним из самых проворных животных (существует даже выражение «ноги зайца», указывающее на умение человека быстро бегать). А китайская пословица «У хитрого зайца три норы» говорит сама за себя, свидетельствуя об исключительном умении данного животного успешно выходить из самых затруднительных ситуаций [Пань Юе 2019]. Отметим также, что в современных китайских СМИ заяц нередко выступает эмблемой Китая, способствуя созданию представления о китайцах как трудолюбивых, добрых и дружелюбных, но в то же время скромных, уверенных в себе и не пугающихся никаких вызовов. Приведем наиболее репрезентативные поэтические контексты, в которых у Кучерявкина встречаются упоминания зайца:

Однако ж все равно мы на гору влезаем
И вдаль бежим прыжком, как вольный заяц!
[Кучерявкин 2024: 111]

Вот нависает крыльями чела он над столом
И в бездны он умом влезает.
О нет, ему нисколько там не тяжело.
По миру прыгает душой, опять как легкий заяц
[Кучерявкин 2024: 115]

Только тронешь — новая тревога
Из-под телефона выползает,
Как язык языческого бога,
Как рассерженный китайский заяц.
[Кучерявкин 2024: 125]

Я выстроил стену в груди, как китайцы,
Потом побежал на милицию зайцем.

И тот, кто кого-нибудь ловит и бьет,
Удрал от меня, как от пули народ.
[Кучерявкин 2024:133].

Слово «заяц» у Кучерявкина неизменно вынесено в рифменную позицию и тем самым семантически соотнесено с глаголами движения («влезает», «влезает», «выползает»), подчеркивающими исключительную ловкость животного, а еще одна рифменная пара, «китайцы — зайцем», сигнализирует о его ассоциативной связи с Китаем. На связь с Китаем указывает также и система определений, сопутствующих зайцу в стихах поэта: в одном случае он прямо аттестуется как «китайский», другие же прилагательные («вольный», «легкий») явно имеют в качестве источника традиционную китайскую культуру. Вместе с тем эпитет «рассерженный» расходится со стереотипами как китайской, так и русской культуры, в которой заяц является аллегорией трусости: представляется, что свою способность сердиться, а также сопротивляться потенциальным обидчикам и даже «преследовать» их, как в последнем процитированном фрагменте, он перенимает у своего гораздо более могущественного китайского «собрата» — дракона, о котором шла речь выше. Неслучайно лирический субъект Кучерявкина регулярно сравнивает себя как с зайцем, так и с драконом — а в последнего может даже превращаться:

Служить прекрасной госпоже
Всегда готов суровый рыцарь,
Пусть в сердцах она грозит его уже
В дракона обратить, в другую ль птицу.
[Кучерявкин 2016: 38]).

Получается, что образы-эмблемы Китая, дракон и заяц, функционируют у автора как своеобразные ипостаси лирического субъекта, идентифицирующего себя с помощью средств традиционной китайской культуры.

Китайские лингвистические образы, призванные сократить межкультурную дистанцию в сознании как автора, так и читателя. Значение этой сравнительно малочисленной группы китайских образов в лирике Кучерявкина сложно переоценить: наделенные миромоделирующим потенциалом, они формируют представление о нераздельности России и Китая в сознании лирического субъекта, проявляющееся уже на языковом уровне. Возникает такое представление благодаря использованию ресурсов макаронической речи [см.: Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: стдб. 493–494], трактуемой как одна из разновидностей если не синкретизма, то сближающегося с ним синтетизма, — включению в русский текст китайских слов, переданных с помощью русской графики. При этом слова китайского языка используются для именованя реалий как характерных для родной поэту страны — России, так и не свойственных ей, а присущий макаронической речи комический эффект у Кучерявкина едва ли не полностью отсутствует.

Выразительный пример — стихотворение «После путча (день второй)», заглавие которого отсылает к событиям августовского кризиса 1991 г. Очевидно, что уже заглавием текста снимается вопрос о том, что лирический сюжет разворачивается в России, но текст насыщен словами, указывающими на китайские реалии (заметим, впрочем, что Кучерявкин обычно использует в подобных случаях слова, уже давно вошедшие в русскую речь в особенной стилистической роли, как то же *дацзыбао*):

В комнатах спят.

Талдычит бессонное радио про мацзян возле храма.

Там мандарины шальные кому-то грозят,

Крыс гоняя по кабинетам, стучат по столам дацзыбао,

Да мандарин Лу Чи Ян трясет перед носом прокушенным пальцем.

[Кучерявкин 2018: 93].

Цзоу Синь, давшая обстоятельный лингвистический комментарий цитируемому произведению («дацзыбао» — рукописная стенгазета,

предназначенная для пропаганды; «мацзян» — азартная игра с использованием игральных костей; «байцзю» — крепкий напиток, подобный водке; «тегони» — финны и т. д.), отмечает, что «китайское» здесь может означать «политически архаичное и жестокое», а изображение «своего» как «чужого» обеспечивает наблюдателю «психологическую дистанцию между собой и происходящим» [Цзоу Синь 2024b: 188]. Не ставя под сомнение выводы исследователя, укажем, однако, на возможность совсем иной интерпретации: лирический субъект Кучерявкина настолько погружен в культуру Китая, что способен разглядеть его «приметы» где угодно и в чем угодно.

В пользу высказанной точки зрения свидетельствует и стихотворение «Утром ловил карасей за забором в пруду, шевеля заводными глазами», в котором появляется словообраз «тян-ши» — еще одна китайская по происхождению лексема, переданная русской графикой:

Тихий и я у окошка сижу, полутемный какой-то.

Гляжу в бездонное небо,

Где пролагает мне путь между звезд мой тян-ши, печальный и ласковый ангел-хранитель.

Бабочек мирно считаю, порхающих с грядки на грядку, и сны вспоминаю,

Где карасей я ловил, как сегодня, кому-то готовил приятную пищу. [Кучерявкин 2018: 36].

«Тян-ши», означающее по-китайски «ангел-хранитель», указывает на то, что ангел, защищающий лирического субъекта, вероятно, не русский, а китайский, а потому и связанный с ним образ неба отсылает у Кучерявкина именно к восточной мифологической картине мира. Как известно, небо ассоциируется у китайцев не только с представлением о космосе, но и о природе как таковой, а союз человека с ним знаменует наивысшую степень гармонии, при которой они, наряду с растениями и животными, являются неотъемлемыми частями друг друга [Гумерова 2008: 5]. Отсюда

ключевая идея восточной философии, явно разделяемая Кучерявкиным: в силу принципиального единства мироздания все сущее на земле и на небе наделяется одинаковым ценностным значением, будь то живое или неживое, одушевленное или неодушевленное и т. д.; закономерно, что этот перечислительный ряд легко продолжить парой «Россия — Китай». Иными словами, китайская лингвистическая образность в стихах поэта способствует формированию синкретической, характерной для китайского самосознания, картины мира, где, на первый взгляд, разнящиеся явления могут оказаться абсолютно тождественными.

Итак, китайская образность представлена в лирике Кучерявкина тремя основными типами, каждый из которых наделяется собственным функционалом. Образы Китая и китайцев, выражающие национальный менталитет и его восприятие лирическим субъектом, с одной стороны, продуцируют эффект «отождествления» России и Китая в сознании героя: например, родной автору Петербург оборачивается китайским Янчжоу. С другой стороны, античные ассоциации, сопутствующие Китаю в стихах поэта, заставляют увидеть в Поднебесной не столько реальную страну, сколько созданный авторской фантазией идиллический мир. Образы-эмблемы, служащие «визитной карточкой» Китая в инокультурном сознании, в том числе в сознании лирического субъекта, предназначены для ретрансляции культурного кода китайского народа и являются для героя средством самоидентификации: неслучайно он видит себя то драконом, то зайцем (хотя и испытывает страдания от того, что не способен полностью «совпасть» с китайским менталитетом). Наконец, китайские лингвистические образы, призванные редуцировать межкультурную дистанцию в сознании как автора, так и читателя, зиждутся на ресурсах макаронической речи и служат имплицитной отсылкой к восточной философии, согласно которой мир представляет собой единое и неделимое целое, исключаящее иерархический порядок (таков, например, образ «тян-ши», «китайского» ангела-хранителя). Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что китайская образность

в стихах Кучерявкина формирует синкретическую, укорененную в восточной философии и основанную на неразличении эмпирически и ценностно разнящихся явлений, модель мира, а рецепция иной, принципиально отличной от родной поэту культуры, предполагает решительный отказ от референциальной точности.

2.3. Поэма «До Янджоу тысяча ли»

Одним из наиболее масштабных произведений Кучерявкина, где китайская образность используется последовательно и целенаправленно, а выявленные в предыдущем разделе формы ее репрезентации служат основой поэтики, является уже цитировавшаяся нами выше поэма «До Янджоу тысяча ли» (жанровое определение принадлежит автору, с точки зрения традиционных представлений о жанрах это произведение, пожалуй, ближе к циклу). Читателю, знакомому с классической китайской лирикой, нетрудно заметить, что заглавие отсылает к известному стихотворению Ли Бо «В башне Желтого журавля провожаю Мэн Хаожаня в Гуанлин»:

Оставив Башню Журавля, мой друг сейчас плывет,
Как будто в облаке цветов, в Гуанлин по глади вод.
Уже и паруса его далекий силуэт
В весенней дымке на реке свой растворяет след.
С лазурью неба слившись, он в дали совсем исчез.
И только вижу, как Янцзы течет за край небес.
[Ли Бо 1957].

Отметим, что во времена Ли Бо топоним «Гуанлин», ныне называющий район городского подчинения округа Янчжоу, использовался для наименования одноименного этому округу города. Интересно, что в китайском оригинале место, о котором идет речь, обозначено именно словом «Янчжоу», тогда как «Гуанлин» появляется лишь в русском переводе. Вероятно, и для Ли Бо, и для Кучерявкина важно, что Янчжоу

(у современного поэта используется другой фонетический вариант названия, более легкий для носителя русского языка в плане артикуляции, — Янджоу) являлся центром культуры эпохи Тан — он был городом поэтов, ученых, студентов и торговцев. В контексте же заглавия и с учетом китайского интертекста «Янчжоу / Янджоу» трактуется читателем как символический образ идеала — места, где сбываются мечты, которое, однако, отделено от лирического субъекта не только пространством, но и временем.

Тысяча ли (около 500 км.) — расстояние по меркам Древнего Китая не просто большое, а грандиозное, на что указывают хотя бы идиоматические выражения «千里之行, 始于足下» («путь в тысячу ли начинается с первого шага») [Лао-цзы 2024: 19] и «跛鳖千里» («хромая черепаха одолевает тысячу ли») [Сяньдай ханьюй цыдянь 1996: 1812], акцентирующие, с одной стороны, не только пространственную, но и временную протяженность такого пути, а с другой стороны, потенциальную возможность его преодоления при условии готовности к соответствующим усилиям и желания. Однако если допустить, что у Кучерявкина имеется в виду Древний Китай (отсылка к Ли Бо делает возможной и такую трактовку), то временная дистанция между ним и лирическим субъектом оказывается и вовсе непреодолимой — или во всяком случае переводит «путь» в сугубо духовное измерение. Таким образом, словосочетание «тысяча ли», вынесенное в заглавие книги, указывает на реальную или «метафизическую» дистанцию, которая разделяет Россию, где находится лирический субъект, и Китай — место, куда он желал бы попасть. При этом, как часто бывает в подобных случаях, сегменты пространства, объединенные отношениями бинарной семантической оппозиции, приобретают разнящиеся ценностные смыслы¹⁵: Россия — это неприглядная и даже удручающая повседневность, Китай же — утопия, идеальный модус бытия, к которому стремится человек.

¹⁵ Вспомним здесь хотя бы хрестоматийные работы Ю.М. Лотмана «Художественное пространство в прозе Гоголя» [Лотман 1997: 621–658] и «Структура художественного текста» [Лотман 1998: 13–285].

Впрочем, у заглавия кучерявкинской поэмы, помимо стихотворения Ли Бо, есть еще один источник, определяющий читательскую рецепцию, — «Письма династии Минь» Бродского:

Дорога в тысячу ли начинается с одного
шага, — гласит пословица. Жалко, что от него
не зависит дорога обратно, превосходящая многократно
тысячу ли. Особенно, отсчитывая от “о”.

Одна ли тысяча ли, две ли тысячи ли —
тысяча означает, что ты сейчас вдали
от родимого крова, и зараза бессмысленности со слова
перекидывается на цифры; особенно на нули.

В свете этого стихотворения, написанного от лица китайца, находящегося «вдали / от родимого крова» и тоскующего по нему, «Янджоу» у Кучерявкина трактуется как утраченная «родина» лирического субъекта, куда он мечтает во что бы то ни стало вернуться, — но родина, разумеется, «духовная», а не «географическая».

В 2018 году была издана книга, включившая поэму и также названная «До Янджоу тысяча ли». Составляющие ее отдельные тексты отчасти поддерживают, а отчасти корректируют ожидания, возникающие благодаря заглавию. Книга состоит из двух частей: первую образует поэма, складывающаяся в свою очередь из пяти «блокнотов», посвященных последним дням существования СССР. Вторая часть, цикл «Вахтерские песни», как сказано в издательской аннотации, написана «совсем недавно» (в 2010-х?) и отражает «впечатления умудренного жизнью поэта, полученные во время несения благородной и опасной службы вахтером» [Кучерявкин 2018: 4]. Примечательно, что образность, маркированная как китайская, характерна только для первой части книги (поэтому на ней далее и будет сосредоточено наше внимание), однако философские идеи, которые можно интерпретировать как китайские, заметны и во второй. И если сюжетобразующим мотивом всех пяти «блокнотов» становится поиск

смысла существования, а Китай трактуется как идеал, но и как «зеркало» русской жизни, то «Вахтерские песни» представляют собой ряд бытовых зарисовок, где реальность показана в ироническом свете — и это сильно контрастирует с представлением лирического субъекта об идеале (утопии). Таким образом, уже в композиции книги можно усмотреть реализацию одной из важнейших универсалий китайской традиционной культуры — «инь-ян», обуславливающей «восприятие жизни как единства и борьбы противоположностей, переходящих одна в другую, которое приводит к выстраиванию текста на основе контрастных пар образов и мотивов, а их взаимодействием приводится в движение лирический сюжет» [Ши Юйчэнь 2025: 20].

При этом едва ли не через все тексты, собранные в книге Кучерявкина, красной нитью проходят природные образы, которые регулярно встречаются и в китайской поэзии — например, небо, луна, река, горы и т. д. Правда, в стихотворении «Историческая сцена»

Растрепанные облака бегут кудрявою толпой.

Стоит на перекрестке скучный мент.

Собака пробежала, брызгая слюной.

Река бормочет небу пошлый комплимент.

Вот экипаж по улице несется мимо,

Хвостами пыли неумеренно виляя.

И в ней бредет косой китаец Сыма,

Глаза босые к небу открывая —

[Кучерявкин 2018: 53] — основное внимание читателя отдается не природным образам, а соседству «скучного мента», который воспринимается как атрибут советской повседневности, и «косого китайца Сымы», чей образ, по-видимому, отсылает либо к Сыма Цяню (древнекитайскому историку), либо к Сыма Сянжу (китайскому поэту, жившему во время династии Хань). Подобное наложение пространственно-

временных планов (о нем уже шла речь выше) сигнализирует о синкретизме мировосприятия лирического субъекта, способного даже в самых обыденных реалиях и обстоятельствах увидеть приметы столь дорогого ему Китая.

Вместе с тем при последующем чтении обнаруживается, что гармония, с которой традиционно ассоциируется Китай и классическая китайская лирика, у Кучерявкина не столь очевидна. Более того, можно заметить разлад, возникающий между природой и человеком: так, облака в стихотворении «бегут», собака уже «пробежала», река «бормочет», а экипаж (вероятно, конный — должно быть, под него успешно мимикрирует современный автомобиль) «несется» и «виляет хвостами пыли» — тогда как мент, в котором, безусловно, угадывается приговский «милиционер», просто «стоит» (ср. у Д.А. Пригова: «Когда здесь на посту стоит Милиционер / Ему до Внуково простор весь открывается / На Запад и Восток глядит Милиционер / И пустота за ними открывается <...> И с Юга виден Милиционер / И с моря виден Милиционер / И с неба виден Милиционер / И с-под земли... / Да он и не скрывается»). Подобное противопоставление динамики и статики может быть истолковано как диссонирующее несоответствие жизни социума жизни природной: «скучный мент», символизирующий «парализованную» власть государства, которому остались считанные дни, чужд любым естественным проявлениям бытия — в том числе движению.

Устойчивым культурным символом такого движения в стихотворении Кучерявкина является река, образ которой соотносим с универсалией «дао». Согласно традиционным представлениям, жизненный идеал заключается «в простоте и следовании единому естественному пути, причем такой путь присущ как человеку, так и природе» [Ши Юйчэнь 2025: 20]. Закономерно, что река, направление и скорость которой заведомо предзаданы, служит материальной манифестацией этого идеала — и человек, желающий приобщиться к «дао», должен ей уподобиться. В интересующем нас стихотворении человеком, чье существование не диссонирует, а, напротив, органично встраивается в природный мир, является «косой китаец Сыма». На

первый взгляд, его движение, обозначенное глаголом «бредет», хаотично и нецелесообразно, однако у Сымы есть природный ориентир — небо, которое, отражаясь в реке, как бы образует с ней единое целое. Подобные мифопоэтические представления в китайской модели мира, как уже отмечалось, имеют своей опорой универсалию «инь-ян», утверждающую взаимообратимость противоположностей: неслучайно испаряемая солнцем и поднимающаяся «в небо» влага неизбежно возвращается в реку, принимая форму дождя [Ши Юйчэнь 2025: 11].

Подобно Сыме, лирический субъект в книге Кучерявкина также проходит путь, который представляется ему целесообразным: с одной стороны, это путь из города в деревню, с другой стороны — путь познания, связанный, как нам кажется, с попыткой осмысления бытия сквозь призму китайских философских идей. Эти два сюжета, объединенные мотивом пути, разворачиваются в тесном взаимодействии: именно в деревне лирическому субъекту открывается подлинный, «идеальный» Китай (в городе же, как в предыдущем стихотворении, он способен поворачиваться к нему и своими нелицеприятными сторонами), а философская рефлексия дается легко и бывает чревата озарениями. Показательно, что столь желанному движению из города в деревню противопоставлено хаотичное перемещение на трамвае и автобусе внутри городского пространства, о чем свидетельствуют уже заглавия стихотворений: «Еду на автобусе 23 января 1991 года», «Сажусь в трамвай на Большой Зеленина», «Еду в трамвае на Каменный остров» и т. д. Поездка же в деревню ассоциируется с обретением полноты бытия и ощущением экзистенциальной подлинности: «Нет, сегодня засмеемся, / Пробежим по магазинам, / Купим мяса и капусты, / Щей наваристых наварим / И билет возьмем на поезд, / Убегающий в деревню. // Сядем вечером в вагон мы, / Гикнет он, взмахнет копытом, / Замелькают в окнах чурки, / Засвистит по крыше ветер! // Долго станем скучно ехать, / А когда настанет утро, / Мы приедем, рассмеемся — / И в деревне станем люди» [Кучерявкин 2018: 58–59].

Интересно, что поезд, на котором герой отправляется в деревню (далее, впрочем, приходится ехать еще и на автобусе), в контексте универсалии «дао» выступает образным аналогом реки из стихотворения «Историческая сцена» (их движение в равной степени предопределено — руслом и рельсами) и неожиданно противопоставляется трамваю — несмотря на то, что данный вид транспорта также должен строго следовать маршруту. Выскажем предположение, что такое противопоставление мотивировано русской литературной традицией, где трамваи нередко сходят с рельсов, а их движение становится хаотичным и непредсказуемым — вспомним хотя бы «Заблудившийся трамвай» Гумилева («Шел я по улице незнакомой / И вдруг услышал вороний гай, / И звоны лютни, и дальние громы, — / Передо мною летел трамвай. <...> Мчался он бурей темной, крылатой, / Он заблудился в бездне времен... / Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон. // Поздно. Уж мы обогнули стену, / Мы проскочили сквозь рощу пальм, / Через Неву, через Нил и Сену / Мы прогремели по трем мостам») или, например, рассказ Замятина «Дракон» («Скрежетал зубами и неся в неизвестное, вон из человеческого мира, трамвай» [Замятин 2003–2011, т. 1: 474]). В последнем случае сошедший с рельсов трамвай выступает эмблемой исторических катаклизмов (речь у писателя идет о революционных событиях), что позволяет рассматривать его в качестве возможного предшественника кучерявкинского трамвая.

Как бы то ни было, путь до Янджоу у Кучерявкина — это не только путь из города в деревню (пребыванию в ней посвящены стихотворения из «пятого блокнота», где сама она прямо называется этим китайским топонимом), но и путь к своему собственному «я», «духовной родине», внутреннему миру, на котором город со всей его суетой просто не позволяет сосредоточиться. Именно в стихах из «пятого блокнота» идеи китайской философии — даосизма, конфуцианства и буддизма — выражены с максимальной концентрацией (хотя встречаются они и в других «блокнотах»). Например, философским субстратом цитируемого ниже

стихотворения становится даосизм, являющийся основой мировоззрения лирического субъекта:

«Уже июнь. Все ходят босиком. / Цепляясь за кусты, бежит куда-то ветер. / Трещит под окнами порою мотоцикл. / Порой гроза по небу громыхает. // Ни огонька вокруг по вечерам. / Мерцает тускло пруд за призрачным забором. / И зреет потихоньку хилый урожай / На грядках. Комаров летают своры. // Столица далеко. Там, верно, тоже ночь. Не спят, / Растерянно решая для страны вопросы. / Бегут в метро усаые матросы. / Солдат с рабочим делят пулемет. // Пойти, что ль мне, бездельнику, поспать? / Все деньги кончились в семье. Долги да пиво. / Ах, космос опускается ко мне в кровать / И улыбается загадочно и криво» [Кучерявкин 2018: 66].

Природные образы здесь (ветер, гроза, зреющий сам по себе урожай) воплощают даосскую идею пассивного следования естественному порядку. Поведение лирического героя также адекватно ему: он проводит время вдали от цивилизации, предаваясь созерцанию окружающей его жизни, но никак в ней не участвуя. Тем самым герой Кучерявкина как бы растворяется в мире, что согласуется с философской концепцией «у-вэй», суть которой состоит в «недеянии», созерцательной пассивности: став частью всеобщего бытия, никак не выделяя себя из него, он приобщается к «дао», поскольку «исчезновение» синонимично обретению целостности [Новая философская энциклопедия 2010, т. 1: 586–589]. Отсюда равнодушие лирического героя к внешним признакам успешности, в частности к деньгам: их отсутствие не побуждает его к труду и уж тем более не вызывает огорчения, а просто констатируется. Как известно, Чжуан-цзы сравнивал истинную мудрость с «разрушенным колодцем» — обнаженной природной сущностью вне условностей: «...то прыгать, то сидеть в разрушенном колодце, распоряжаться целой лужей — это высшее наслаждение!» — убеждала лягушка из обмелевшего колодца Черепаху из Восточного моря [Чжуан-цзы]. Это высказывание, созвучное системе ценностей лирического героя в поэзии

Кучерявкина, выражает идею, согласно которой истинное счастье заключается не в чем-то грандиозном, а в самом простом, на первый взгляд даже незначительном. Действия Лягушки — «прыгать», «сидеть в колодце», «распоряжаться лужей» манифестируют свободу от больших стремлений и умение находить радость в малом и обыденном. Семантическим противовесом такой позиции становятся поступки людей, находящихся в столице и пытающихся повлиять на судьбу страны. От подобного жизненного сценария лирический герой Кучерявкина подчеркнуто дистанцирован, поскольку социальная агрессия, чем бы она ни оправдывалась, противоречит естественному порядку «дао».

В другом стихотворении, «Когда голова разбежалась куда-то...», нашли отражение конфуцианские идеи, с которыми лирический герой скорее полемизирует, а в качестве одного из персонажей выведен сам Конфуций (точнее, его современный «двойник»): «И здесь, за хребтами Тянь-Шаня, в долине / Конфуций копает весной огород. / Летает по воздуху ловко мотыга. / И песни спивает счастливый народ. / А каллиграф ползабытого княжества У / Бабочкой легкой блаженно порхнул на траву» [Кучерявкин 2018: 19]. Как известно, Конфуций говорил: «Пусть государь будет государем, подданный — подданным, отец — отцом, сын — сыном», — утверждая тем самым незыблемость иерархической организации общества. У Кучерявкина же мудрец копает огород, но не чувствует себя пораженным в правах, а, напротив, разделяет всеобщую радость: реалии 1990-х гг. таковы, что любой честный труд, позволяющий выжить, не является зазорным. Кроме того, стихи русского поэта вдохновлены, вероятно, горацианской традицией, в соответствии с которой, как мы уже отмечали, труд горожанина в деревне изображается как плодотворный и приносящий радость (см., например, реализацию этой традиции в стихах младшего современника Кучерявкина С. Гандлевского: «Есть горожанин на природе. / Он взял неделю за свой счет / И пастерначит в огороде, / И умиротворения ждет» [Гандлевский 2019: 133]). Поэтому, вопреки тому, что конфуцианство ставит

«вэнь» (культуру, ритуал, ученость) выше «у» (физической силы) [Новая философская энциклопедия 2010, т. 2: 303–305], представитель культуры каллиграф (сам поэт?) порхает, словно бабочка, а мотыга, орудие крестьянского труда, сопоставима по своей легкости с кистью для письма.

Наконец, в стихотворении «Записываю 5 апреля 1991 года» звучат буддийские мотивы:

Деревья мокрые повисли над домами.

Пришла, кажись, на улицы весна.

И крики по ночам, и чайки снятся,

И полная глядит в окно луна.

Как утром встану — падает планета,

И космос бьется, стонет и дрожит.

И вот по улице иду, кой-как одетый,

Прохожих сторонясь, очкастый Агасфер.

И грохот ли трамвая, пенье ли вороны,

Слепой вокзал, деревья, словно птицы —

Все отзывается чуть слышным, странным звоном,

То ль видится, то ль мнится.

[Кучерявкин 2018: 28].

Приход весны в стихотворении может быть рассмотрен сквозь призму фундаментальных категорий буддизма: так, и мокрые деревья, на ветвях которых скоро появятся почки, и космос, который «бьется, стонет и дрожит», могут рассматриваться как образные знаки нестабильности всего сущего, служащие выражению буддийского принципа непостоянства. При этом «стоны», «дрожь», а также «странный звон», который слышит лирический герой, свидетельствуют о том, что возрождение природы чревато страданиями, ассоциирующимися, как нам кажется, с муками сансары. Подобно природе, страдает и лирический герой, отождествляющий себя

с Агасфером — легендарным персонажем, обреченным на неприкаянность и вечные скитания. Его отчужденность от людей, качество, так или иначе присущее любому поэту, соотносится с буддийским духкха (этим термином фиксируется не только физическая боль, но и более тонкие формы страдания — например, чувство одиночества). Наконец, луну, глядящую в окно, можно интерпретировать как «глаз Будды», наблюдающего за сансарой, нередко уподобляющейся сну, а то и вовсе предполагающей исчезновение границы между реальностью и иллюзией (отсюда финал стихотворения — «...То ль видится, то ль мнится») [Новая философская энциклопедия 2010, т. 1: 319–321]. Конечно, вне контекста книги подобное толкование может показаться произвольным, однако целенаправленная работа автора с китайской образностью делают его вполне уместным.

Итак, китайская образность в книге стихов Кучерявкина «До Янджоу тысяча ли» становится основой, определяя как сюжет произведения, так и ценностный мир лирического героя. Сюжетообразующим мотивом книги становится чреватый трудностями путь героя из города в деревню и от повседневных забот и обязанностей — к собственному внутреннему миру. Несмотря на характерное для многих текстов и синкретическое по своей сути наложение пространственно-временных планов, когда сквозь реалии позднесоветской повседневности «просвечивают» приметы Китая, «Янджоу» ассоциируется в первую очередь с деревней — идеальным модусом бытия, утопией, а также выступает для героя своеобразным духовным ориентиром. Отсюда внимание к даосской конфуцианской и буддийской философским концепциям, с важнейшими идеями которых лирический герой не только солидаризуется, но и полемизирует. Иными словами, китайская образность у Кучерявкина — это не «ориенталистское украшательство», а особый философский язык, служащий самоидентификации героя, чей путь в Янджоу — метафора вечной устремленности к гармонии.

2.4. Влияние буддийской «Тибетской книги мертвых» на лирику В.И. Кучерявкина

Буддийские философские идеи, рассмотренные в предыдущем параграфе, могли быть восприняты Кучерявкиным через посредство «Тибетской книги мертвых» («Бардо Тхедол»), которую он перевел с английского языка в соавторстве с Б.В. Останиным (первое издание вышло в свет в 1992 г.). Концепции, представленные в этой книге, нашли отражение в поэтике автора: они выступают в качестве структурных принципов, организующих не только образный ряд, но и словесную фактуру стихотворений, а их релевантность в качестве интерпретационной модели определяется целенаправленной тематизацией Китая и использованием китайской образности. Функции буддийских концепций, таким образом, в лирике Кучерявкина отнюдь не декоративные, а онтологические: поэт исследует кризис идентичности позднесоветской и постсоветской реальности сквозь призму буддизма Махаяны и дзен-буддизма. Задача настоящего параграфа как раз и состоит в том, чтобы продемонстрировать, как эти функции реализуются в поэтике кучерявкинской лирики.

Концепция Бардо и цикличность существования. В «Тибетской книге мертвых» описывается шесть состояний Бардо — промежуточных стадий между смертью и перерождением, из которых складывается бытие человека: естественное Бардо в чреве матери, Бардо сна, Бардо экстатического равновесия в глубокой медитации, Бардо момента смерти, Бардо постижения Реальности, Бардо возвращения к сансарическому бытию [Тибетская книга мертвых 1992: 54; здесь и далее ссылки даются на перевод Кучерявкина и Останина. — С. III.]. Образным аналогом перехода от одного состояния к другому в лирике Кучерявкина можно считать символ пути, один из центральных в его творчестве, в частности в книге «До Янджоу тысяча ли». Уже ее заглавие созвучно буддийскому пониманию сансары (круговорота рождений и смертей) как бесконечного путешествия, а путь (лирического

героя и других) становится темой высказывания во многих составляющих книгу текстах.

Вернемся еще раз к стихотворению «Историческая сцена», которое нам уже доводилось анализировать с опорой на восточную универсалию «дао», однако прочтение его в контексте «Бардо Тхедол» приводит к иным, не столь жизнеутверждающим результатам. Так, стих «Река бормочет небу пошлый комплимент» [Кучерявкин 2018: 53] может отсылать к реке Вайтарани, разделяющей, в соответствии с буддийской эсхатологией, мир живых и мир мертвых, где царствует бог смерти Яма. Это река страданий, бурлящая кровью, гноем и нечистотами, и грешные души вынуждены пересекать ее, испытывая страшные муки. Они не могут преодолеть Вайтарани, не утонув, тогда как чистые души легко переправляются на другой берег по мосту или в лодке — и в этом проявляется закон кармы. С философской же точки зрения река символизирует привязанность к сансаре, иллюзорность мира и неотвратимость страданий, вызванных кармой [Мифологический словарь 1990: 112]. В стихотворении Кучерявкина этот традиционный буддийский образ подвергается десакрализации: река у него — это не очистительная сила, а «бормочущая пошлость», способная лишь имитировать священный ритуал. Подобная утрата трансцендентности свидетельствует о духовном кризисе современного мира, которым и обусловлены исторические катаклизмы (еще раз напомним, что речь в книге идет о последних днях существования СССР). Равнодушно стоящий на перекрестке и как бы застывший между мирами «скучный мент», а также бредущий в неопределенном направлении «косой китаец Сыма» [Кучерявкин 2018: 53] свидетельствуют об экзистенциальном тупике, в котором оказался современный человек, утративший способность к перерождению и не имеющий силы выйти из сансары [Тибетская книга мертвых 1991: 54]. Таким образом, буддийские символы у Кучерявкина используются как инструмент диагностики глубокого кризиса современного сознания.

Иллюзорность материального мира (майя). В «Тибетской книге

мертвых» подчеркивается непостоянство и иллюзорность физической реальности, открывающиеся человеку по завершении его земного пути. Приведем стихи, которые «Бардо Тхедол» предписывает помнить каждому во что бы то ни стало: «Когда Неопределенная Реальность предстанет предомной, / То отбросив всякую мысль о страхе и трепете перед всеми видениями, / Да сумею я понять, что они — лишь отражения моего собственного ума, / Да сумею я понять, что по природе своей — это лишь иллюзии Бардо, / И в решающее мгновение возможности достижения великой цели / Да не убоюсь я сонмов Мирных и Гневных Божеств — своих собственных мыслей» [Тибетская книга мертвых 1991: 54; курсив наш, разрядка — особенность цитируемого издания. — С. Ш.]. У Кучерявкина подобное представление о реальности выражается через оксюморонные и контрастно соположенные образы:

Ночь плывет, как дохлая акула,
За окном тяжелым, как скала.
И луна на небе в тучке утонула,
Весело раздевшись догола.

И плывет, окутанная темными клубами.
Вяло разевая пьяный рот,
Радио бормочет: кто не с нами,
Того лишаем шелковых бород!
[Кучерявкин 2018: 15].

Текст прочитывается как гротескная аллегория, с помощью которой обнажается иллюзорность материального мира (майя), чьи образы свидетельствуют о распаде формы и фабрикации смысла. Уже в первых двух стихах резко противопоставляются движение и покой: акула (воплощение силы и власти) мертва и пассивна, а ее лишенная жизни оболочка — свидетельство бесцельности движения, инерции сансары. Луна, являющаяся традиционным символом просветления, у Кучерявкина не светит, а ее

«нагота» — это не чистота, а, скорее, осквернение сакрального: так обнаженная истина (вспомним, что светило «сбрасывает одежду») подменяется вульгарным зрелищем. Обрисованный таким образом пейзаж в контексте книги (и с опорой на открытый А.Н. Веселовским принцип психологического параллелизма) может быть соотнесен с историческими обстоятельствами начала 1990-х гг.: исходящая от радио угроза («...кто не с нами...») напоминает давно обесценившиеся лозунги времен социалистического строительства, а наказание за отказ следовать им (потеря бороды) и вовсе смехотворно — подобно тому, как не вызывает страха не представляющая опасности мертвая акула. Таким образом, власть государства оборачивается симулякром, а реальность предстает как совокупность пустых знаков: акула больше не хищник, луна больше не светит, а из окна и вовсе ничего не видно. Единственная правда здесь — пустота, скрывающаяся за тяжестью скалы и безумными словами, транслируемыми радио. Однако текст Кучерявкина — это не столько филиппика, изобличающая государство, сколько буддийская притча: осознав иллюзорность реальности, лирический герой мог бы «пробудиться» или, в буддийской терминологии, вернуться к сансарическому бытию — но «пробуждения» в стихотворении так и не происходит.

Карма и духовная ответственность. Учение о карме как о причинно-следственной связи соотнесено с темой греха и искупления, см., например, следующий пассаж «Тибетской книги мертвых»: «О, благороднорожденный, если ты не понял сказанное прежде, то в это время под влиянием кармы ты почувствуешь, что или поднимаешься, или двигаешься на одном уровне, или опускаешься. <...> Затем, как уже говорилось, на тебя налетят ветры, ледяные шквалы и град, тебя окружит мрак и будут преследовать толпы людей. Спасаясь от этих иллюзий, *тот, кто лишен хорошей кармы, почувствует, что оказался в области страданий; тому же, кто обладает хорошей кармой, покажется, что он попал в области счастья*» [Тибетская книга мертвых 1991: 54; курсив наш, разрядка — особенность цитируемого

издания. — С. Ш.]. В цикле «Вахтерские песни», входящем в книгу «До Янджоу тысяча ли», многие бытовые зарисовки повседневной жизни могут интерпретироваться с точки зрения закона кармы, например:

В короткой черно-бурой юбке,
Крест-накрест по спине ремни,
По вестибюлю каблуком стрекочет,
И разгораются в глазах огни!

Вахтер угрюмый заскрипел в истоме,
И онемел и тихо стонет,
Как каменный Александрийский столп,
Среди шумящих юных толп,

Отважно устремившихся к буфету...
Ноздрями алчными вкушая борщ с котлетой,
Вахтер седой, средь суеты и пыли
Один стоит... Иль статуя на бронзовой кобыле.
[Кучерявкин 2018: 118].

В приведенном стихотворении лирический герой, работающий вахтером, предстает «узником кармы» — человеком, чье существование определяется сугубо материальными привязанностями. Показательна противопоставленность вахтера «юным толпам», устремляющимися к буфету: дожив до преклонных лет (отсюда эпитет «седой»), он по-прежнему не утратил ни аппетита, ни сексуального влечения, присущих тем, кто только начинает земной путь. С точки зрения буддизма жажда удовольствий (наслаждения пищей или обладания женщиной) символизирует негативную карму — корень будущих страданий, которые связываются не с наказанием, а с естественными законами (ср.: «Я — хозяин своей кармы, наследник своей кармы, рожден благодаря моей карме, связан со своей кармой, живу, поддерживаемый моей кармой. Какую бы карму я ни накопил — хорошую

или плохую, именно ее я и унаследую» [Бхикку Кхантипало]). Интересно, что скрещенные ремни на спине девушки могут восприниматься как аллюзия на грантхи — кармические узлы, привязывающие душу к сансаре. Символика кармического цикла также прослеживается в тексте: «Александрийский столп» — это не только фаллический символ, но и символ застывшего времени, сигнализирующий, что из-за своих привязанностей вахтер «застрял» в кармической ловушке и не способен двигаться дальше (об этом свидетельствует и «статуя на бронзовой кобыле», «окликающая» пушкинского «Медного всадника»). Конечно, стихотворение не дает ответа на вопрос, какими именно последствиями чревата для вахтера его юношеская жажда жизни, однако можно с уверенностью сказать, что герой Кучерявкина, вопреки заветам буддизма, становится добровольным пленником сансары.

Медитация и внутренний диалог. В «Бардо Тхедол» важным условием перерождения является созерцательное спокойствие умирающего, чей разум «опустошается», однако эта пустота оценивается положительно — она равносильна свободе: «О благороднорожденный (такой-то), слушай! Сейчас ты созерцаешь Сияние Чистого Света Совершенной Реальности. Познай его. <...> твой разум пуст, он лишен формы, свойств, признаков, цвета <...> но это не пустота Небытия, а разум как таковой, — свободный, трепещущий, блаженный; это само Сознание, Всеблагое Будда» [Тибетская книга мертвых 1991: 44–45]. Медитативные практики, описанные в «Тибетской книге мертвых», трансформируются у Кучерявкина в своеобразную «поэтику молчания», образцом которой может служить следующее стихотворение:

Мороз ударил по поселку.

Запратал голову трясущийся народ.

Скребет сухие небеса раскрашенная елка.

И солнце тускло шарит взад-вперед.

И тишь легла предновогодняя в округе.

Хмельной мураш один волочит в гору

Хмельного до небес, живого друга.

Горит закатная на кухне штора [Кучерявкин 2014: 49].

Прежде всего, отметим, что визуальная образность здесь лишена акустической «поддержки»: глаголы, которые потенциально могли бы указывать на «звуковое сопровождение» («скребет», «шарит», «волочит») оказываются в микроконтекстах, исключающих такую возможность (например, «елка, скребущая небеса», актуализирует сугубо зрительные, а не слуховые ассоциации). В конечном счете мир предстает как безмолвный («И тишина легла предновогодняя в округе»), а наблюдатель (тому же никак не идентифицированный — неслучайно в тексте нет ни одного личного местоимения), лишь фиксирует сменяющие друг друга «стоп-кадры». При этом изображаемый мир существует явно «в присутствии» субъекта, что говорит о познавательной активности последнего: о ней свидетельствуют и особенности метафорики (например, «солнце...шарит»), и специфика точки зрения (уподобление двух хмельных прохожих «мурашам» выдает взгляд с высоты — по-видимому, из окна многоэтажного дома). Однако кучерявкинская «поэтика молчания» реализуется на уровне не только образной, но и формальной организации произведения — как «удлиненные» ритмико-синтаксическими средствами межстиховые интервалы. В первой главе нам уже приходилось отмечать автономность элементов образного ряда, возникающую благодаря рядоположенности следующих друг за другом «мизансцен» — коротких предложений, границы которых совпадают с границами стихов; в контексте же «Бардо Тхедол» такие интервалы интерпретируются как «пространства для прозрения», являющегося обязательным итогом медитации.

Еще один аналог медитативных практик — мотив самонаблюдения:

Лежу пластом на раскладном диване

На звезды я задумчиво гляжу.

Храпит в постелях милое семейство,

Комар летает злой, жу-жу, жу-жу.

И ходят по небу таинственные звезды,
Летят в пространстве звонкие кометы.
Их тень проходит по земле, как ветерок,
И кажется, сойдет с ума планета.

Но нет, еще не время изумляться.
Народ, как прежде, утром прыгает ушастый
В своей разбитой, но прекрасной кепке.
И просыпается в Кремле глашатай.

И так всегда пока. Лежу над бездной,
Она черна своей улыбкой благосклонной.
И мирный храп в родимых мне кроватях
По всей вселенной разносится бездонной

[Кучерявкин 2018: 23]. Мотив самонаблюдения, эксплицированный сначала в заглавии, указывающем не только на состояние субъекта, но и на обстоятельство места («Бодрствую ночью, в темноте»), реализуется затем в ряде перволичных глаголов — в двукратно повторенном «лежу» и однократном «гляжу». И поскольку субъект принципиально не отделяет себя от мира, зона его внимания постепенно расширяется и «захватывает» как жужжащего рядом комара, так и разворачивающиеся в столице исторические события — а в конечном итоге и целый космос. Сопряжение в границах одной сюжетной ситуации большого (исторических событий) и малого (частной жизни), вечности («звезды») и повседневных неприятностей («комар») уравнивает их на одной ценностной шкале, формируя синкретическую модель мира, аналогичную дзен-буддийской, ср.: «В сознании просветленного муха — это Будда» [Новая философская энциклопедия 2010, т. 1: 321]. Действие героя («лежу пластом») являются не

проявлением пассивности, а маркером высшего состояния ума, способного различить иллюзии сансары («прыгающий народ», «глашатай в Кремле») и обрести покой в пустоте («улыбка бездны»). Поэт, таким образом, показывает, что просветление не требует уединения в пещере — его можно обрести и на раскладном диване, если наблюдать за миром «вдумчиво», то есть без страха и осуждения. Поэтому герой Кучерявкина — это вовсе не отшельник, а «мастер дзен в пижаме»: он знает, что даже жужжание комара — мантра, а храп спящих близких — песня вселенной.

Выход из сансары. Отдельные тексты Кучерявкина могут быть трактованы как прорыв за пределы реальности. В «Тибетской книге мертвых» описывается следующее состояние умершего: «Твое сознание, сияющее, пустое, неотделимо от Великого Источника Света; оно не рождается и не умирает, оно — Немеркнущий Свет, Будда Амитаба. <...> Осознав, что пустота твоего разума есть состояние Будды, и рассматривая ее как свое собственное сознание, ты достигнешь состояния Божественного Разума, Будды» [Тибетская книга мертвых 1991: 44–45]. Сходное состояние бывает присуще и лирическому герою Кучерявкина — например, в следующем стихотворении:

Как звезды протянули мне лучи,
Ясно-холодные, прямые, чтобы
Улыбкой тонкой помахать мне вслед...
Как гром далекий прогремели губы!

И я, на утлом развалясь диване,
Уснул, спокойный, слабый, вечный.
И вся страна как бы в минуту расставанья
Склонилась надо мной, смеясь беспечно.
[Кучерявкин 2018: 43].

Последние два стиха в процитированном тексте указывают, как представляется, на отказ от мирского и освобождение от заблуждений,

а звездный свет соотносится с Чистым Светом Бардо. В «Тибетской книге мертвых» эпитеты «ясный», «яркий» и аналогичные им характеризуют состояние сознания в момент смерти и означают «ясность непривязанности» и осознанность (ср.: «Из сердца Ваджра-Сатвы засияет белый лучезарный путь Мудрости, подобной Зеркалу, белый, *ясный*, великолепный, *ослепительный*, славный, устрашающий...» [Тибетская книга мертвых 1991: 77]). Неслучайна и метафора «прогремели (губы)», связывающая «далековатые» феномены: работу артикуляционного аппарата человека и природное явление — гром. Последний символизирует в буддизме пробуждение и разрушение неведения, ср.: «Из глубины этого сияния раздастся естественный звук Реальности, подобный раскатам тысячи громов. Это естественный звук твоего подлинного “я”. Не пугайся его, не страшись, не ужасайся» [Тибетская книга мертвых 1991: 56]. Иными словами, стихотворение оказывается развернутой метафорой выхода из сансары, о чем свидетельствуют и качества, которыми наделяется лирический субъект: спокойствие и вечность — атрибуты человека, достигшего Просветления, слабость же — указание на разрыв связей с физическим миром, в том числе и с собственной материальной оболочкой.

Синтез буддизма и даосизма. Творчество Кучерявкина сочетает даосскую философию естественности (цзыжань) и буддийскую онтологию, которые, сосуществуя, обогащают поэтическое видение автора. Их связь прослеживается и в образном строе, и в структуре текста, и в этико-философских принципах, на которые опираются стихи. Например, «естественность», понимаемая в даосской мысли как следование заранее предзаданному и не нарушающему изначальный порядок вещей пути, выражается у Кучерявкина в образах природы: горы, луна, река воспринимаются как знаки вечности, которыми изобилует и традиционная китайская лирика. Многие из них, как «утонувшая в тучке луна» из стихотворения «Ночь плывет, как дохлая акула...», служат эмблематическим выражением даосского идеала единения с миром, где, как в стихотворении

«Бодрствую ночью, в темноте», принципиально отсутствуют любые границы — между большим и малым, возвышенным и заземленным и т. д., поэтому «звезды» и «комар» воспринимаются как равновеликие. Однако в том же стихотворении находит выражение и буддийское представление о том, что, пустота (шуньята) не враждебна, а благосклонна — именно поэтому «бездна» не угрожает, а улыбается лирическому субъекту. Наконец, буддийская осознанность способна преобразить повседневные сцены из жизни вахтера в аллегории причин и следствий: цикличность стирает линейность времени, превращая сансару и дао в два имени для одного и того же явления — жизненного пути человека.

Итак, «Тибетская книга мертвых» стала для В. Кучерявкина не только источником образности, но и философской базой, определившей его мировоззрение. Влиянием буддийской философии мотивированы взгляды лирического субъекта на такие константы человеческого бытия, как жизнь, смерть, природа, время и т. д. Несмотря на некоторую противоречивость этих взглядов (например, в стихах одного периода свободно уживаются привязанность к сансаре и готовность выйти из нее), «Тибетская книга мертвых» послужила для автора средством ориентации в абсурде позднесоветской реальности. Осознание ее как иллюзорной, спокойное созерцание природного мира и целенаправленное самоуглубление — вот основные жизненные принципы, позволяющие, согласно Кучерявкину, сохранить идентичность в эпоху исторических катастроф. Сочетая даосскую и буддийскую мысль, поэт исследует темы, глубоко актуальные в эпоху глобализации — и очень симптоматично, что одно и то же стихотворение легко интерпретируется с точки зрения разных философских традиций (хотя аналитические операции закономерно приводят к несходным результатам). Иными словами, идеи «Тибетской книги мертвых» стали для Кучерявкина инструментом преодоления культурных границ, в чем, по нашему мнению, сказался синкретический характер модели мира автора, чье творчество

убедительно демонстрирует, как восточная философия обогащает русскую литературу и предлагает новые способы постижения реальности.

2.5. Идиллический пейзаж: Усть-Волма, Святые Горы, Китай

Пейзажная лирика наименее зависима от социальных сдвигов и исторических потрясений, а потому именно она может служить удобным материалом для выявления типологических параллелей между творчеством авторов, представляющих разные языковые и культурные миры и далеко отстоящие друг от друга эпохи. В творчестве Кучерявкина пейзажная образность, связанная с китайской философией и религией, очень важна и является неотъемлемой частью авторской модели мира. В силу того, что жанровой доминантой лирики поэта оказывается идиллия (о чем нам уже приходилось говорить), пейзажные зарисовки в его стихах, как правило, сфокусированы на природе и наделены идиллическими чертами. Как и любого идиллика, Кучерявкина характеризует устойчивый «интерес к повседневной жизни человека, чьи радости сосредоточены в сфере естественного чувства, неотделимы от природы и быта» [Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий 2008: 77], при этом способы эмоциональной реакции на внешне несходные природные явления в его стихах в высокой степени соотносимы с китайской философией и литературой. Задача настоящего параграфа как раз и состоит в том, чтобы выявить «точки схождения» лирики Кучерявкина с китайской традицией в части пейзажной, преимущественно идиллической, образности.

Несмотря на то, что сам поэт попеременно живет то в Санкт-Петербурге, то в деревне Усть-Волма Новгородской области, героя его стихотворений неизменно тянет в деревню. Так, Д. Давыдов отмечает, что «основное место обитания» кучерявкинского лирического субъекта «должно быть соотнесено с идиллией» [Давыдов 2014: 8], а А. Горбунова и вовсе настаивает, что «лирика Кучерявкина <...> преимущественно не городская,

а деревенская <...>. Обращаясь к деревенскому пейзажу, — продолжает критик, — поэт создает своего рода идиллию, в которой деревня с ее близостью к природе и размеренным укладом предстает местом более благодатным и подлинным, чем каменный город с его толчеей и борьбой за выживание...» [Горбунова 2015]. Действительно, Петербург в стихах поэта оказывается пространством, «притягивающим» в основном негативные эмоции — он населен «слепыми» (вероятно, забывшими о собственном предназначении) людьми, в нем лирическому субъекту приходится «добывать еду и плакать» [Кучерявкин 2014: 199], а городской пейзаж наводит на мысль о смерти:

Вот и Невский задирается голой картиной. <...>

Губы сожми и пошире глаза — словно птицы

Плещутся по лицу. Вишь, бьется страна. Ужель умирает?

[Кучерявкин 2014: 198].

Усть-Волма же, напротив, связывается с представлением об уюте, гастрономических удовольствиях, семейном счастье и гармонии с природой — одним словом, с теми ценностями, которые традиционно присущи идиллии как лирическому жанру. Репрезентативный пример — стихотворение «Гуляю с сыном по полям», эмоциональный строй и сюжет которого целиком определяется этими ценностями:

Поле благоухает. В небе журчит жаворонок.

Бабочка юркая пляшет всюду над забором.

Жарит в небе прекрасное жаркое солнце,

И величаво шуршат вдоль дороги березы и клены. <...>

Только вот мы с тобой, двое бездельников, взрослый да малый,

Ходим, слоняемся промеж заборов, полей, шевелящихся сосен.

Бабочку встретим, лягушек поймает, нащиплет цветочков...

Впрочем, и ужинать скоро. Нарвали букет — и пошли восвояси.

[Кучерявкин 2018: 68].

Еще одно пространство, соотнесенное у поэта с деревенским топосом и, следовательно, противопоставленное Петербургу, присутствует в его стихах 1990-х годов, — это Пушкинские Горы, которые Кучерявкин называет их прежним названием: Святые горы. Современная исследовательница так описывает мир Святых гор в стихах Кучерявкина: «В Святых горах герой... проводит летние месяцы, полные творческого досуга, бесшабашного веселья дружеских пирушек, одинокого гулянья по окрестностям, нехитрого деревенского труда» [Панина 2016: 190]. Святые горы изображаются примерно так, как в стихах уже XXI века будет изображаться Усть-Волма: они представляют идиллический мир, преисполненный радости, о чем свидетельствует хотя бы присущая жанру идиллии топка (благодарная к человеку природа, вино, обильная пища и т. д.) — как, например, вот в таком стихотворении:

Утром ранним, когда вечерние голоса еще не остыли,
Встаю от постели, нагой и, скорей всего, чуточку пьяный.
На слепую луну гляжу, над домом набрякшую слепо,
И по дому бреду, не одетый, прекрасный, желанный.
Потом уж, одевшись и выпивши сладкого чаю,
В горы Святые бежим с товарищем златокрылым
Вина закупить и птиц, и напиток в его тонкостенном сосуде;
Сладостей разных поесть, чтоб душа разыгралась.
[Кучерявкин 2001: 50]

При этом универсальным протообразом идиллического пространства у Кучерявкина, по нашему мнению, оказывается Китай, который, будучи тематизированным во многих стихотворениях, заставляет услышать в пейзажной лирике поэта «отголоски» китайской философии и литературы. Прежде всего, речь идет о частотных у русского автора и принципиальных для китайской традиции природных образах неба и земли, наделенных миромоделирующим потенциалом. Так, с идеями традиционной китайской философии может быть соотнесен образный ряд стихотворения «Шумит

компьютера неласковый поток...» (оно уже упоминалось нами выше как пример прямого обращения к Хлебникову):

Шумит компьютера неласковый поток.
Зима подвинулась в экране. Отступает.
В Ерусалиме падает звезда. И на восток
Горячий танк плюется, ничего не понимает.

Ребенок, слышь, кричит. *Опять родился в мае,*
И горько тут ему, где *человеки*
Не смотрят в *небо*, про себя не вспоминают —
Кто в Вифлееме *землю* жрет, кто в Мекке»

[Кучерявкин 2014: 36]. В частности, образ ребенка, «опять» родившегося «в мае», актуализирует, помимо русской поговорки «в мае родиться — весь век промаяться», буддийскую концепцию сансары, о которой говорится и в «Тибетской книге мертвых». Напомним, что согласно этой концепции, человека после смерти земного тела ждет возвращение к сансарическому бытию, поэтому он должен работать над своей кармой ради последующего хорошего перерождения. Благодаря наречию «опять» появление на свет ребенка в анализируемом стихотворении можно трактовать именно как возвращение на путь сансары, однако человек у Кучерявкина вновь обрекается на страдание — карма его не улучшилась. Это происходит потому, что он «не смотрит в небо», то есть не верит в Бога или, в буддийской терминологии, не заботится о своей карме. Вне зависимости от их вероисповедания (а поэт явно демонстрирует здесь присущий его мышлению мультикультурализм — отсюда упоминание Иерусалима и Вифлеема, центров христианства и иудаизма, и Мекки, священного города мусульман), люди сохраняют жестокость по отношению друг к другу — и от этого сами же страдают.

Утверждение о том, что «человеки / не смотрят в небо, про себя не вспоминают» в контексте китайской философии может быть связано

и с медитативными практиками (не случайно синонимичное медитации слово «созерцание» встречается в заглавии одной из книг Кучерявкина). Медитация, согласно традиционным китайским представлениям, помогает людям освободиться и достичь «единства человека и неба». В «Чжуан-цзы» сказано, что земля и небо (здесь имеются в виду не только то, что мы видим своими глазами — «земля» подразумевает все нижнее пространство, а небо — все верхнее, так как, согласно мифологии, Пань-гу взмахом огромного топора отделил Инь от Ян и сотворил «мутную часть» — землю, и «светлую часть» — небо) — являются родителями всего сущего [Чжуан-цзы 1995: 67]. При этом небо понимается не только как некий физический объект, но и как источник порядка и добродетели. Гармония человека и неба может быть достигнута, по даосским представлениям, через следование естественному порядку вещей («дао») или, по конфуцианским представлениям, через справедливое управление государством. Представляется, что в приведенном выше стихотворении Кучерявкина человек не способен достичь гармонии с небом — с каких бы позиций, даосских или конфуцианских, она ни трактовалась.

Изображая абсурдность и хаотичность социальной жизни, Кучерявкин всё же пишет и о об установлении гармонии между человеком и небом:

Если небо вдруг раскроется со стоном,
То гордый червь разинет рот,
И заговорят друг с другом великие протоны.
И мертвый встанет и больше не умрет.

Взлетел над колокольной голубь, расцветая,
И вышел на дорогу первый человек.
Горят поля небесного Китая,
И над Москвой-рекой поет задумчивый абрек.

[Кучерявкин 2001: 70]

Интерпретируя эти стихи, М.Н. Хабибуллина отмечает: «Причинно-следственные связи между волеизъявлением неба и действием человека указывают на соподчиненность одного другому. Не зря человек назван червем, более того, с ироничной оценкой — гордый. <...> В стихотворении Кучерявкина действия небесное и человеческое зеркально отражают друг друга, снимая иерархию субъектов и делая их равновеликими. Согласно этому, между небом и человеком, как равноправными первоэлементами мироздания — великими протонами <...> возможен диалог, изменяющий миропорядок: “И мертвый встанет и больше не умрет”». Таким образом, подводит итог исследователь, «человек, поразившийся величию небес и открывшийся им, из пресмыкающегося червя становится первоосновой мироздания, обретает единство с миром» [Хабибуллина 2013: 221].

Рассмотренный текст, как и многие другие пейзажные стихотворения Кучерявкина, характеризует еще одна важная с точки зрения нашего анализа особенность — своего рода двоемирие, возникающее в силу уже отмеченного нами взаимного наложения пространственных и / или временных планов. При этом подобная пространственно-временная организация становится возможной в том числе и благодаря пейзажной образности, поскольку именно пейзаж выступает «индикатором» времени и места действия. Как и в стихотворении «Если небо вдруг раскроется со стоном...», в произведениях, опирающихся на принцип двоемирия (в сущности, очень близкого романтическому), частотны специфически «китайские» образы, а высказывание приобретает мифологический и гротескный характер. Остановимся более подробно на стихотворении, в котором, с одной стороны, совмещаются городской и деревенский топосы, а с другой стороны — пространственно-временные координаты современной России и Древнего Китая, репрезентированные с помощью «фирменной» кучерявкинской образности:

Когда голова разбежалась куда-то,
Ушами приветливо в *небе* махая,

Я знаю: то кайф подошел бородатый,
Призывно виляя хвостом малахая.

Трамвай *запыленный* забухал по рельсам,
Где горько глядит пассажир на меня,
Развесив кудлатые, нервные пейсы
На фоне встающего *сумрачно* дня.

И здесь, за хребтами *Тянь-Шаня*, в долине
Конфуций копает весной огород.
Летает по воздуху ловко мотыга.
И песни спивает счастливый народ.

А каллиграф ползабытого *княжества У*
Бабочкой легкой блаженно порхнул на *траву*.
[Кучерявкин 2018: 19].

Голова, машущая в небе ушами и соотносимая с образами летающих людей и животных из других стихотворений поэта (см., например, строки: «...И стою, как рыболовы, / Иностранца тихо жду / И *небесная королева* / Улыбается в саду» [Кучерявкин 2018: 12; курсив наш. — С. Ш.]), снимает границу между человеком и небом, в результате чего они начинают мыслиться как единое целое.

Конфуций с мотыгой, который оказывается здесь двойником римских интеллектуалов (Горация или Катона Старшего), — это образ скорее всего иронический: Кучерявкин, видимо, вспомнил здесь известную притчу о Конфуции, который отвечал ученику, попросившему научить его земледелию, «Мне не сравниться в этом с огородниками».

Трамвай, на котором перемещается лирический герой, доставляет его из современного Петербурга прямо в древнюю Поднебесную.

Заметим, что «китайское» начало, в целом определяющее облик этого стихотворения, все-таки перебивается (как это свойственно поэтике Кучерявкина) образами, отсылающими к другим культурам: в первых двух строфах появляется «кайф», все-таки, видимо, не вполне утративший способность напоминать о своем арабском происхождении, тюркский малахай (самые древние изображения малахая, впрочем, принадлежат китайским художникам, — не знаем, имеет ли это значение для Кучерявкина) и еврейские пейсы.

Возвращаемся к «китайскому». Хотя горная цепь Тянь-Шань проходит по территории нескольких разных стран, в предлагаемом контексте образ Тянь-Шаня является специфически «китайским»: горы в восточной культуре носят, как правило, мифологический характер и воспринимаются как «лестницы в небо», поднимаясь по которым, человек становится ближе к богам, живущим на небесах.

Мифологический шлейф тянут за собой не только центральные, но и периферийные образы стихотворения Кучерявкина — кажущиеся на первый взгляд незначительными детали. Так, хорошо известно, что китайская мифология делит мир на три пространства: небесное (рай), подземное (ад) и земное или человеческое (природа) — и для каждого из этих пространств характерен свой цветовой оттенок. Небесное пространство, состоящее из собственно неба, облаков, а также садов, где цветут разнообразные растения, дует легкий ветерок и живут боги, характеризуется ярким колоритом. Подземному же пространству, напротив, присущи темные тона: это ад, где властвует бог смерти Яма, обладающий волшебной книгой, в которой отмечена продолжительность жизни каждого человека в земном мире и по которой определяется, когда люди должны родиться, а когда — умирать; считается, что в аду восемнадцать уровней (это число в китайской традиции является символом ада), и чем ниже уровень, тем он страшнее. Наконец, земное пространство — природа, созданная богами для человечества, — характеризуется смешанным колоритом, поскольку

здесь есть как добро, так и зло, как счастье, так и несчастье, как гармония, так и дисгармония [Гумерова 2008]. В стихотворении Кучерявкина, как видно из цитаты, описывается два противопоставленных друг другу пространства — городское (Петербург), цветовая гамма и эмоциональный тон которого соответствуют представлениям об аде (запыленный трамвай, сумрачный день и т.д.), и деревенское, чьи характеристики соответствуют представлениям о рае (возвращающаяся к жизни весенняя природа, счастливый народ, поющий песни, и т. д.). Иными словами, Китай в пейзажной лирике Кучерявкина — это не столько реальный, сколько иллюзорный идиллический мир, *locus amoenus*, чертами которого поэт может наделять и доступное ему деревенское пространство.

Если изложенные наблюдения верны, то типологические параллели между русским автором и китайскими поэтами-классиками могут быть обнаружены не только в плане общих миро моделирующих установок, но и на уровне отдельных текстов, в которых они реализуются. Так, пространственно-временная организация проанализированного выше стихотворения Кучерявкина может быть сопоставлена, например, с организацией стихотворения «На мотив “Юйцзяо”» средневековой поэтессы Ли Цинчжао (1084–1155), переведенного на русский язык М. Басмановым:

Там, где слились воедино
Тучи с *озерным простором*,
Где предрассветная дымка
Тае над сонной *волной*, —
Тысячи парусных лодок
В танце закружатся скоро.
Небо бледнеет, и гаснут
Звезды одна за одной.

Сон необычный мне снился,

Будто бы в *Небо* я взмыла,
Голос из *бездны небесной*
Вдруг обратился ко мне.
Ласково и с участием
Небо меня спросило,
Путь свой куда направляю
В этой земной стороне...
<...>

Мифологическая модель мира здесь предопределяет пространственно-временную структуру текста, основанную на принципе двоемирия. Высказывание начинается вполне идиллической пейзажной зарисовкой — «широкоформатной» картиной, изображающей небо, которое сливается морем на краю горизонта, а «предрассветная дымка» и «сонная волна» обещают недалекое уже наступление утра. Далее совершается своеобразный «скачок ввысь», сюжетно мотивированный сном героини: к ней обращается имеющий божественную природу «голос», спрашивающий о том, какой она хотела бы видеть свою судьбу. Соответственно, в стихотворении два пространственно-временных плана, различающиеся, как и в стихотворении Кучерявкина, своей модальностью — ирреальный (беседа с Богом во сне) и реальный (вынужденная переправа на лодке). В конце лирического повествования героиня возвращается из сна в реальность, о чем свидетельствует в том числе и усилившийся ветер, образ которого интерпретируется и как сенсорно воспринимаемый атрибут природного мира, и как символ поэтического вдохновения. Получается, что и психологическое состояние героини, и ее философия жизни выражаются в стихотворении Ли Цинчжао через посредство пейзажной образности, а контакт человека и неба становится условием благоприятных перемен в жизни последнего — как происходит и в «Когда голова разбежалась куда-то...» Кучерявкина.

Итак, пейзажная лирика русского поэта обнаруживает типологическую близость китайской философии и литературе, основанную на единстве миро моделирующих установок. Представленные в стихах Кучерявкина модификации идиллического пространства, будь то деревня Усть-Волма или Святые горы, противопоставлены городу (прежде всего Петербургу) и имеют в качестве универсального протообраза Китай. Последний, однако, трактуется поэтом не как реально существующая страна, а как отдаленный во времени идеальный мир, зиждущийся на мифологических основаниях. Прежде всего, это своеобразное двоемирие: образ неба наделяется качествами рая, земля функционально сближается с адом или сансарой, а сверхзадачей человека становится обретение гармонии с небом, способное изменить его жизнь к лучшему. Воспроизводя эту миромодель, стихи Кучерявкина, с одной стороны, позволяют говорить о типологических связях его лирики с творчеством конкретных китайских авторов (среди которых, например, китайская поэтесса Ли Цинчжао), а с другой стороны — об усложнении принципов миромоделирования за счет синкретического «взаимоналожения» образов России и Китая, когда граница между ними источается до предела.

Глава 3. Поэтика В.И. Кучерявкина в контексте русского литературного авангарда XX в.

«Состояние современной русской авангардной поэзии, независимо от того, к какому направлению причисляют себя сами авторы, не может рассматриваться вне традиции — прежде всего — традиции того авангарда, который уже стал на сегодняшний день классическим, авангарда начала XX века», — констатирует А.А. Кобринский, размышляя об авангардных тенденциях в поэтическом процессе конца 1990-х — начала 2000-х гг. Последовательно анализируя литературные связи участников этого процесса с их предшественниками (прежде всего футуристами и обэриутами), исследователь фиксирует мотивно-образные переключки и отдельные, общие для тех и других, языковые приемы, оставляя вне зоны внимания собственно типологические сходства, которыми, на наш взгляд, и определяется традиция. Разделяя представление О.Р. Темиршиной о том, что подобие образов и мотивов, равно как и заимствования на уровне «чужого» слова не только не удостоверяют (и не объясняют) сходства поэтик, но могут и вовсе оказаться случайными, мы считаем, что условием типологической близости художественных систем является сходство свойственных им миромоделирующих установок [Темиршина 2024: 489–490]. Иными словами, частные поэтики должны быть признаны типологически родственными, если они восходят к одной модели мира и реализуют ее в каждом из своих параметров.

Аксиоматическим для нас является утверждение В.И. Брагинского, считающего, что цель типологического анализа заключается в том, чтобы посредством сравнения «устанавливать универсальные характеристики литературы или разграничивать отдельные ее типы» [Брагинский 1991: 3]. «Тип» же (точнее сказать, «тип поэтики») есть не что иное, как система взаимосвязанных признаков, которую мы и отождествляем с моделью мира

[Темиршина 2012: 13]. При этом модель мира, понимаемая как «“матричный принцип” смыслообразования» [Темиршина 2024: 489], структурно-семантический инвариант, лежащий в основе произведений одного или целого ряда авторов, в рамках типологического анализа противопоставляется картине мира — вариативным особенностям поэтики, мотивированным индивидуально-творческим видением автора [Темиршина 2012: 18]. Согласно О.Р. Темиршиной, развивающей идеи Т.В. Цивьян [Цивьян 2006: 9], соотношение модели мира и картины мира аналогично соотношению языка и речи: переход от первой ко второй представляет собой перемещение с парадигматического уровня на синтагматический. При таком подходе ключевую роль в выявлении типологических связей между текстами различных авторов и традиций играет не сходство мотивов и образов, а изоморфность структурных принципов их организации [Темиршина 2012: 14–18].

К выявлению подобной изоморфности на материале поэтик, с одной стороны, русских авангардистов начала XX в. и наследующих им авторов 1940–1980-х гг., дебютировавших или творчески осознавших себя в этот период, и, с другой стороны, Кучерявкина, также принадлежащего к числу последних, как раз и обращена настоящая глава. Выбор именно этого поэтического контекста обусловлен тем, что модель мира в лирике интересующего нас поэта во многом определяется, как мы намереваемся показать, авангардными миромоделирующими установками, а ее реализация на уровне авторской картины мира исключительно своеобразна.

Мы считаем, адекватное описание авангарда как парадигмы художественности возможно при коммуникативном подходе, когда художественное письмо мыслится семио-эстетической деятельностью, призванной объединить множество человеческих сознаний. Произведение представляет собой своеобразное коммуникативное событие — дискурс, определяемый, вслед за Т. А. ван Дейком, как речевой акт текстопорождения, включающий в себя субъекта, объект и адресата, причем фигуры говорящего

и слушающего мыслятся как равноправные [Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий 2008: 60; см. также: ван Дейк, 1989: 122]. Считается, что, будучи дискурсом, художественное высказывание ориентировано на взаимодействие автора и читателя. Авангард, особенно радикальный, организует это взаимодействие как конфликт: «авангардистское эстетическое сознание, в какой бы исторический период оно ни манифестировалось, представляет собой особого вида троп (в самом широком значении слова), покоящийся на противоречии», — катахрезу. Согласно ученым, катахрестическое сознание призвано обнаруживать противоречия внутри целого: оно «выделяет одно из его слагаемых в качестве исключительного, утверждает, что целое не равно сумме его частей, либо демонстрирует, что оно состоит из гетерогенных единиц» [Деринг-Смирнова, Смирнов 1980: 404].

Охватывая практически весь XX в. (и продолжаясь в веке нынешнем), авангард как парадигма художественности переживает в своем развитии по меньшей мере две связанных отношениями преемственности стадии: «исторический авангард» (в довоенное время, то есть в период до Второй мировой войны) и неоавангард (в послевоенное время) [Павловец 2025: 70–84]. И если особенности поэтики авангарда как такового уже достаточно хорошо отрефлексированы (о них главным образом и пойдет речь далее), то дифференцирующие признаки двух его стадий едва ли могут быть достаточно четко сформулированы. М.Г. Павловец, резюмируя наблюдения предшественников, выделяет следующие характерные черты неоавангарда, которые становятся «зримыми» лишь на фоне «авангарда исторического» и при попытке их размежевания:

- более глубокий, нежели в «историческом авангарде», «кризис репрезентативности»: основным референтом неоавангардного высказывания является оно само, приемы его создания и принципы функционирования в социокультурной среде;

- отказ от свойственного «историческому авангарду» социального и онтологического проектирования в пользу формального эксперимента, рассматриваемого как один из способов уклонения от идеологической ангажированности;

- предпочтение экспериментам с семантикой, характеризующим исторический авангард, синтаксических (связанных с перераспределением отношений между языковыми знаками) и прагматических (перформативных) опытов [Павловец 2025: 83–84].

Эти черты учитываются нами в ходе дальнейшего анализа, алгоритм которого предполагает рассмотрение творчества Кучерявкина с точки зрения как общих для авангарда в целом (присущих обеим стадиям этой парадигмы художественности) миромоделирующих установок, так и неоавангардных принципов поэтики.

3.1. Эстетический субъект и эстетический адресат

«Лирика — утверждает М.М. Бахтин, — это видение и слышание себя изнутри эмоциональными глазами и в эмоциональном голосе другого: я слышу себя в другом, с другими и для других. <...> Я нахожу себя в эмоционально-взволнованном чужом голосе, воплощаю себя в чужой воспевающий голос, нахожу в нем авторитетный подход к своему собственному внутреннему волнению; устами возможной любящей души я воспеваю себя. Этот чужой извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя возможную хоровую поддержку» [Бахтин 1997–2012, т. 1: 231]. Отталкиваясь от приведенного утверждения ученого, а также других концептуальных положений, выдвинутых им в уже ставшей классической работе «Автор и герой в эстетической деятельности», современный исследователь С.Н. Бройтман приходит к выводу, что лирика

представляет собой отношение субъектов — автора, героя и читателя-слушателя, а потому является принципиально диалогичной, хотя диалог и осложнен в ней их синкретической нераздельностью [Бройтман 1997: 25–26]. Принимая во внимание диалогическую природу лирики, задачу настоящего параграфа мы усматриваем в типологическом анализе эстетического субъекта и эстетического адресата произведений Кучерявкина в контексте традиций русского литературного авангарда XX в.

Репрезентативные тексты исторического авангарда часто строятся на резком противопоставлении лирического героя и толпы (аудитории): таковы, например, стихи раннего Маяковского («Нате!», «Вам!», «Надоело», «А вы могли бы?» и т. д.). Коллективный адресат высказывания не только обезличен, но и назван «стоглавой вошью». Разумеется, «толпа» (воспользуемся этим заимствованным из лексикона русских романтиков словом) не способна оценить поэта по достоинству, а ее отношение к нему сугубо утилитарно — он должен развлекать ее своим «кривлянием», а то и терпеть унижение (отсюда контрастное соположение субститутов героя и его «визави»: «бабочке поэтиного сердца» «противостоят» грязные «калоши» и босые ступни («без калош»)).

В неоавангарде альтернативность уединенных сознаний «я» и «другого» выражена не менее отчетливо, чем в «авангарде историческом», однако конкретные художественные решения выглядят зачастую более изощренными. Так, у «лианозовца» И.С. Холина альтернативность лирического субъекта, наделенного именем автора, барачному большинству акцентируется посредством подчеркнуто инвективного монолога, где он выступает не в качестве говорящего, а в качестве объекта высказывания: «Холин сломал ногу / Слава Богу / Я к нему / Ничего не имею / Чтобы он сломал / Шею / Чтобы он сломал / Спину / Чтобы ему / Сукиному сыну / Чтобы / На том свете / И на этом / Чтобы его дети / Чтобы ему быть / Заживо отпетым / Чтобы / В сортир провалиться / Чтобы / Говном подавиться» [Холин 1999: 190]. По мнению А.С. Бокарева, для построенных подобным

образом стихотворений (большинство из них собрано в цикле «Холин») характерна неожиданная для авангарда интерсубъектность: «приоритет “другого” при конструировании авторского “я” оказывается возможен благодаря “чужой” интенции, которой “окрашивается” речь героя, смотрящего на себя как на “он” или “ты”, высказываниям о “Холине” ролевого субъекта и реплицированности, когда “голоса” и ценностно-смысловые позиции оппонентов сталкиваются в одном речевом контексте». Несмотря на то, что главной задачей подобного рода оптики становится дискредитация «Холина», «обреченного на неприязнь и агрессию окружающих» [Бокарев 2021b: 121–122], умение автора встать на точку зрения альтернативного «другого» и оценить с этой точки зрения самого себя, свидетельствует о том, что дистанция между двумя уединенными «я» в сравнении с историческим авангардом не столь велика и потенциально преодолима.

Показательно, что уединенность и альтернативность лирического субъекта Кучерявкина на фоне героев Маяковского и Холина заметно редуцированы и переведены в имплицитный режим. Как правило, он предстает перед читателем в окружении множества людей, вынужденных совершать (и многократно повторять) одни и те же, общие для всех, действия — например, ожидать на остановке трамвая («Вот стоим и ждем трамвая. / Там он где-то еле едет, / С Карповки, исполнив лихо / Повороты, пируэты» [Кучерявкин 2018: 25]) или стоять в очереди за продуктами в деревенском магазине («Так и стоим, прижимаясь, друг дружке кивая носами. / У кого кошелка на шее, у кого братан в Новоржеве. / Бьется в витрине курица синяя, с кривыми ногтями. / Выскочит счас, закричит... да разве ж ее кто услышит?» [Кучерявкин 2018: 80]). Более того, герой не только не противопоставляет себя социуму, как видно из процитированных стихов, но и гармонично вписывается в семейный быт, в изображении которого преобладают идиллические тона (об идиллии как жанровой доминанте лирики поэта нам уже приходилось говорить): «Лежу пластом на

раскладном диване / На звезды я задумчиво гляжу. / Храпит в постелях милое семейство, / Комар летает злой, жу-жу, жу-жу» [Кучерявкин 2018: 23].

Такая концепция личности, на первый взгляд, вступает в противоречие с авангардными представлениями о герое-аутсайдере, который во всех своих ипостасях предстает отчужденным: как личность он отчужден от своего «я», как социальное существо — отпадает от коллектива, как член родоплеменного союза — оказывается вне семейных уз, а то и вне людского круга как такового [Деринг-Смирнова, Смирнов, 1980: 410–411]. Интересно, что у неоавангардиста Холина в большей степени, нежели у поэта «исторического авангарда» Маяковского, актуализирован аутсайдерский статус лирического субъекта. Если в «Нате!» отчужденность героя от общества мотивирована его «гениальностью», позволяющей занять позицию «над толпой», для которой он по определению недостижим, то в стихотворении Холина об исключительных качествах субъекта ничего не говорится, а сам он занимает позицию «отверженного» (не случайно и в художественном пространстве текста ему отводится место на дне выгребной ямы: «Чтобы / В сортир провалиться / Чтобы / Говном подавиться»). Аутсайдерство же лирического субъекта Кучерявкина, на наш взгляд, выражено не столь явно, как у предшественников: в отличие от Маяковского и Холина, он избегает крайностей, непосредственно не ассоциируя себя ни с ценностным верхом, ни с ценностным низом.

Пожалуй, едва ли не единственное, что позволяет воспринимать героя как аутсайдера, а следовательно, и сигнализирует о его альтернативности по отношению к «другому», — это пристрастие к алкоголю, которое может быть понято как форма отчуждения от собственного «я» [см.: Деринг-Смирнова, Смирнов 1980: 410]; заметим также, что мотивный комплекс «пьянство», реализованный не в «возвышенно-поэтическом», а, напротив, в «сниженно-негативном» варианте, весьма частотен у русских поэтов-примитивистов, которым Кучерявкин, вне сомнения, наследует (прежде всего у Н.И. Глазкова,

а также и у Е.Л. Кропивницкого ¹⁶ , И.С. Холина, Г.В. Сапгира, О. Е. Григорьева). Приведем показательный, на наш взгляд, пример реализации этого мотивного комплекса в его «Записках из секретного блокнота», герой которых носит паспортное имя поэта: «Как-то раз Владимир Иванович проснулся с головной болью.

— А что, Виктория Геннадьевна, — решился спросить он, — сильно я вчера был пьян или, может быть, не очень?

— Да как вам сказать, Владимир Иванович! — ответила, поднимая голову от подушки, Виктория Геннадьевна. — Вы как пришли вечером, так сразу и брякнулись на пороге, а потом отправились принимать душ и снова шлепнулись, прямо на кафельный пол, а потом вывалились из ванны и порвали бельевую веревку, опрокинули новую стиральную машину и перепачкали шампунем белье, приготовленное к стирке. Потом вышли голый в общий коридор, а вас увидела соседская Ира и закричала, и все подумали, что она пьяная и поет еврейскую народную песню, а когда вы, Владимир Иванович, вернулись в комнату, то сразу легли на ковер, а идти в постель отказались. Уж я уговаривала вас, уговаривала, и палкой, и ногами — все без толку» [Кучерявкин 2016: 82–83].

По мнению И.Р. Деринг-Смирновой и И.П. Смирнова, отчуждение от собственного «я», характеризующее авангардного субъекта, может быть сопряжено с амнезией или безумием [Деринг-Смирнова, Смирнов 1980: 410] — и именно эти состояния, вызванные опьянением, переживает, как видно из цитаты, герой «Записок из секретного блокнота». Комичность описанных ситуаций не умаляет значимости и тех социальных последствий, которые влечет за собой поведение «Владимира Ивановича»: необходимость терпеть побои (пускай и от супруги), вполне возможное в таких случаях осуждение соседей по коммунальной квартире, а также добровольно принятое решение спать не в постели, а на полу — вот хотя и пародийно-

¹⁶ Соответствующему мотивному комплексу в творчестве автора посвящен отдельный параграф диссертации О.А. Буркова «Поэзия Евгения Кропивницкого: примитивизм и классическая традиция» [Бурков 2012: 97–116].

сниженные, но все-таки достаточно узнаваемые формы авангардной альтернативности уединенного сознания. При этом Кучерявкин, подобно своему старшему современнику Холину, воспроизводит тот ее вариант, при котором герой не «недосягаем» для «других», а «отвержен» ими, однако и противоположную тенденцию, связанную с «укрупнением» авторского «я», нередким в стихах раннего Маяковского, у интересующего нас поэта также можно усмотреть.

Говоря об историческом авангарде, достаточно вспомнить эпатажные самоаттестации главы эгофутуризма И. Северянина, не просто заявляющего о собственной исключительной гениальности («Я, гений Игорь-Северянин, / Своей победой упоен: / Я повсеградно оэкраен! / Я повсесердно утвержден!»), но и самоутверждающегося «за счет» альтернативных и не столь одаренных, как он, «других» («толпы холопов»). Сходный пример — знаменитая «Декларация» обэриутов, где «творцы... нового поэтического языка... и созидатели нового ощущения жизни» возвышаются над «множеством глупцов», «замусоливших» своими языками мир. В свете приведенных высказываний закономерно и то, что центральный персонаж авангардных текстов может представлять в качестве культурного героя, утверждающего «новое» в искусстве и в жизни в целом (таков, например, лирический субъект Маяковского, особенно раннего).

В сравнении с историческим авангардом отношение к авторскому «я» в неоавангарде гораздо более амбивалентно. Так, двенадцатикратный повтор общей собственной фамилии в стихотворении И.С. Холина скорее пародирует авангардистскую гигантоманию:

Я свою фамилию
Выставляю напоказ
Я готов
Повторять ее
Мильоны раз
Холин Холин Холин Холин

Холин

Холин

Холин

Холин

Холин бессмертный

Холин мгновенный

Холин

Первый

Поэт

Вселенной

[Холин, 1999, с. 186].

Показательно, что и в произведениях Д.А. Пригова как нельзя лучше соответствующая авангардной модели мира авторская маска «великий русский поэт», созданная на основе пушкинского биографического мифа, органично сосуществует с маской «маленького человека», также имеющей богатую литературную генеалогию и восходящей к произведениям уже не только Пушкина, но и других русских классиков — Гоголя, Достоевского, Чехова. Совмещение этих масок в пределах одного текста оборачивается, как это обычно бывает в концептуализме, пустотой — нейтрализуя друг друга, они превращаются в «нулевую величину», нисколько не приближая читателя к пониманию «истинной» природы лирического субъекта:

В Москве есть Лев Семеныч Рубинштейн

Поэт! — да, Господи, какой поэт он

Какие-то листки — что ни хт ферштейн

Ни образа, ни даже рифмы нету

Иное дело, скажем — я поэт

Поэт внутри я и поэт снаружи

А пользы-то — вот рифма, вот куплет

Сам бедный я, кому я, бедный, нужен»

[Пригов 2016: 213]. Особенность приговской субъектности, о которой идет речь, удачно определил В. Курицын: «...Маски, имиджи <моделируются автором. — С. Ш.> заново в каждой новой ситуации и... не предполагают никакого “истинного лица”: Поэт — это разные маски, а не Поэт плюс разные маски» [Курицын 1996: 184].

Самопрезентация лирического субъекта Кучерявкина сближается с открытиями как поэтов исторического авангарда, так и неоавангардистов. С одной стороны, избегая прямых заявлений о собственной уникальности и даже будто бы намеренно «растворяясь» «в толпе» самых обычных людей, он больше напоминает приговского героя в ипостаси «маленького человека», нежели «грубого гунна» Маяковского. Неслучайными представляются в этой связи и образные переклички с текстами Пригова, субъект которого в известном стихотворении, также как и герой Кучерявкина, изображен стоящим в очереди («В полуфабрикатах достал я азу...») С другой стороны, субъект Кучерявкина сохраняет присущее историческому авангарду серьезное отношение к своему «я», «укрупнение» которого осуществляется на уровне не деклараций, а мотивно-сюжетной организации высказывания — в частности в произведениях, сюжетообразующим в которых оказывается мотив опьянения, представленный на этот раз в своем «возвышенно-поэтическом» варианте и обнаруживающий тем самым семантическую амбивалентность.

Анализируя книгу избранных стихотворений поэта «Созерцание С», А. Горбунова отмечает, что слово «вино» встречается в ней одиннадцать раз, а слово «пьяный» и его производные — двадцать четыре раза. Высокую частотность этих слов критик связывает с орфическими истоками кучерявкинского творчества: «Для орфической поэзии охмеление является одновременно и физическим, и метафизическим. В древнем вакхическом культе, охмелев телесно и духовно, греки созерцали мир, краски в котором становились ярче, контуры четче. Цивилизация отпускала их, и мир превращался в странную смесь страдания и радости. Культ Вакха породил

“энтузиазм” — духовное опьянение, когда в человека вселяется Бог. <...> Орфики стремились к “очищению” и слиянию с Вакхом. И, вероятно, в стихах Кучерявкина все это бесконечное вино и опьянение также воплощает некое мистическое начало, несмотря на то, что все “распитие” помещено в контекст повседневности, быта» [Горбунова 2015: 195]. Таким образом, как можно предположить, именно мотив опьянения, сопряженный с мотивом творчества, по-авангардистски «превозносит» кучерявкинского субъекта, делая его если не «первым поэтом вселенной», то по крайней мере одним из немногих избранных высших сил.

Приведем в качестве примера стихотворение, где реализуются оба названных мотива, а акт творчества, совершаемый лирическим субъектом, наделяется теургическим потенциалом:

Когда, тугой от спирта, деревянной
Вращаю головой под потолком,
И тупорылой дребезжит частушкой муза,
Как будто под землей скандалят тени —

Над городом стоит раздробленное солнце,
И лошадь хмурая идет под облаками
Вот щас порхнет в мое оконце —
И что-то рухнет меж мирами.
[Кучерявкин 2014: 50].

Обращает на себя внимание нарочито сниженная лексика, с помощью которой описывается процесс творчества, и «заземленность» сопутствующих ему реалий: пьет лирический субъект отнюдь не вино, за которым тянется длинный шлейф культурных коннотаций, а спирт, ассоциирующийся почти исключительно с позднесоветской эпохой и ее противоречивыми политическими решениями (в частности, с «сухим законом»); муза не «поет», а «дребезжит», и вместо «песнопений» под аккомпанемент арфы (ср., например, с классическим решением темы в стихотворении Жуковского «Я

Музу юную, бывало...») лирическому субъекту достается «тупорылая» частушка. Однако это лишь начальная стадия творческого акта, когда поэт, подобно пушкинскому пророку, получает доступ к миру даже не «дольнему», а «иному», подземному (ср.: «...И дольней лозы прозябанье» — «...Как будто под землей скандалят тени...»); на следующей стадии ему открывается уже и мир горний: «хмурая лошадь», идущая «под облаками», заставляет вспомнить любимца муз Пегаса, который в любой момент может подхватить лирического субъекта (единственное, что их разделяет — это оконное стекло, сквозь которое, по-видимому, солнце и кажется «раздробленным»). Итогом творческого процесса становится снятие границы между пространственно и семантически удаленными мирами, а лирический субъект выступает по отношению к ним своего рода медиатором, связывая их воедино, то есть буквально становясь «центром» мироздания.

Итак, герой лирики Кучерявкина в целом вписывается в модель присущей авангарду субъектности с характерными для нее базовыми качествами — альтернативностью уединенных сознаний эстетического субъекта и эстетического адресата и установкой на самоактуализацию «я», единственной целью которого является самоутверждение. Рассмотренные примеры позволяют с осторожностью предположить (верификация этих предположений — предмет отдельных будущих штудий), что в неоавангарде свойственная историческому авангарду альтернативность «я» и «другого», оставаясь достаточно отчетливо выраженной, проблематизируется (как, например, у Холина, герой которого получает возможность взглянуть на себя чужими враждебными глазами), а авторское «я» перестает быть безусловной ценностью, так или иначе признаваясь в несостоятельности собственных претензий на уникальность (как, например, у того же Холина или Пригова). Обозначенные тенденции неоавангардной поэтики в полной мере проявились и в творчестве Кучерявкина, герой которого, с одной стороны, сближается с человеческим большинством в своем образе жизни (и вовсе не претендует быть новым «мессией», почитаемым или гонимым), а с другой стороны,

имплицитно противопоставлен ему и наделен исключительными способностями творца. Подобного рода амбивалентность возникает благодаря «проигрыванию» мотива опьянения, весьма частотного у поэта, в двух семантически противоположных регистрах — «сниженно-негативном» и «поэтически-возвышенном». В первом случае лирический субъект приобретает черты типичного для авангарда героя-аутсайдера, подвергаясь побоям и осуждению; во втором случае он воспринимается как поэт, способный на преобразование мира, а алкоголь мыслится непрямым «спутником», если не катализатором творческого акта. Такого рода «нечувствительность к противоречию» может быть соотнесена с синкретической моделью мира, а кроме того, очевидно, что способность лирического субъекта в стихах Кучерявкина выступать в столь несходных амплуа имеет в качестве литературного прецедента пушкинское стихотворение «Поэт» — и это наглядно демонстрирует близость авангарда романтизму.

3.2. Принципы текстопостроения

Выше уже шла речь о том, что инициативно-дивергентная дискурсная формация, наиболее радикальным воплощением которой является авангард, характеризуется «диалогическим разногласием» эстетического субъекта и эстетического адресата. Подобное «разногласие» неизбежно приводит к возникновению «безвластного пространства общения», основой которого является «этос желания», предполагающий крайне релятивную картину мира, окказиональное слово с открытой областью значений и провокативную презентацию «я», альтернативного по отношению к «другому» [Словарь актуальных терминов и понятий 2008: 61]. При этом именно такой альтернативностью мотивированы и релятивность картины мира, и окказиональный характер способов ее словесной фиксации, поскольку уединенное сознание авангардиста стремится к поспору любых

авторитетов — в том числе и свойственных эпохе эстетических норм и конвенций. Задача настоящего параграфа — дать анализ принципов текстопостроения, характерных для поэтических произведений Кучерявкина, в контексте творческих поисков русского литературного авангарда XX в.

Одна из наиболее значимых черт авангардной и неоавангардной литературы — проблематизация традиционных представлений о привычных и «естественных» свойствах текста как такового: эта проблематизация может проявляться как отказ от знаков препинания, обращение к зауми, нестандартным графическим средствам, билингвизму, использование, наряду с языковыми, элементов других знаковых систем и т. д. Разумеется, антитекст — это своего рода идеал, предел, к которому авангардист устремлен, но достичь которого ему едва ли по силам до тех пор, пока он занимается литературой, то есть собственно словесным творчеством [Деринг-Смирнова, Смирнов 1980: 410; Соколова 2019: 14]. В более широком смысле коммуникативная стратегия антитекста предполагает ориентацию на слово, предназначенное «для использования в иной, по сравнению с данной, речевой ситуации. Это — неуместное, непонятное, запретное, неправильно употребленное, умершее, цитатное и, вообще, чужое слово» [Деринг-Смирнова, Смирнов 1980: 409].

К числу наиболее «умеренных», если так можно выразиться, форм реализации стратегии антитекста в «историческом авангарде» можно отнести, например, знаменитую «лесенку» Маяковского, при которой один стиховой ряд делится на несколько «ступенчато» расположенных сегментов с целью закрепить на письме авторское видение ритмико-интонационного «рисунка» стиха. Конечно, говорить о «распаде» текстуальности в этом случае нельзя, однако такой способ графического оформления стихотворной речи подчеркнуто альтернативен традиционному и внутренне полемичен по отношению к нему. Другая относительно «умеренная» форма, в которой реализуется установка на антитекст в «историческом авангарде», — это пародия. Так, несомненно, пародийны многие произведения обэриутов,

например известные стихи Олейникова: «Я муху безумно любил!¹⁷. Уже с первых строк напоминая о тематике унылой элегии, который безошибочно опознается читателем, поэт, заменяя умершую или оставившую лирического субъекта женщину-возлюбленную «мухой», подвергает травестии и ключевую для жанра эмоцию: уныние оборачивается «псевдоунынием», а элегический дискурс начинает мыслиться как эстетически консервативный и легко, почти механически, воспроизводимый.

Конечно, уже в «историческом авангарде» есть экспериментальные произведения, где подрыв текстуальности реализуется и в куда более бескомпромиссных формах, особое место среди которых принадлежит визуальной поэзии, использующей, наряду со словесными знаками, начертательные элементы — как, например, в «железобетонной поэме» В.В. Каменского «КонСТАНТИнополь». Представляя собой лист со срезанным углом, разделенный на неправильные многоугольники с размещенными в них словами, слогами, кириллическими и латинскими буквами, арабскими цифрами и т. д. (причем этой семиотической гетерогенности сопутствует использование разных типографических шрифтов), в самом общем виде она интерпретируется как своего рода «заметки путешественника». Согласно автокомментарию поэта (на который мы ссылаемся в изложении М.Л. Гаспарова), в каждом многоугольнике есть свое ведущее слово, «притягивающее» по смыслу, звуковому подобию или образным ассоциациям «близкие» элементы, соотносимые также и друг с

¹⁷ Как пародийно компрометирующие советскую поэтическую культуру (в частности, культуру социалистического реализма) воспринимаются процитированные стихи и А. Тарасенковым, автором единственного отклика на взрослые произведения Н.М. Олейникова, опубликованным при его жизни: «Наши поэты написали за последнее время немало хороших стихов о новой дружбе, о новой любви, о боевом товариществе. Они отразили реально существующие в действительности процессы формирования новых чувств социалистического человека. Этой нужной нам советской лирике Олейников как бы противопоставляет свою “Муху” <...> Каким безнадежным, каким унылым скепсисом веет от этих внешне — “веселых”, но по сути дела фиглярски-иронических строчек. В игрушечном мире, созданном в... стихах Олейникова, становится холодно и уныло, ибо “веселье” поэта — искусственно, оно не рождается, как у боевых советских поэтов, оптимистическим мировоззрением и мироощущением поэта, а несет с собой все разъедающий цинический скепсис» [цит. по: Олейников 2016: 145].

наиболее наглядной перформативность поэмы становилась в ее авторском исполнении, которое от раза к разу, по-видимому, варьировалось [Кукуй 2018: 381]. Так, согласно свидетельству И.В. Игнатьева, «Поэму конца» Гнедов «читал ритмо-движением. Рука чертила линии: направо слева и наоборот (вторую уничтожала первая, как плюс и минус результат минус)», тогда как В.А. Пяст описывает «чтение» поэмы уже совсем иначе: «Слов она не имела и вся состояла только из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой» [цит по: Кукуй 2018: 381–382].

Если в «историческом авангарде» подобные примеры редукции или полного распада текстуальности относительно редки, то неоавангард сделал такого рода практики «общим местом», что и привело его, как уже отмечалось выше, к глубокому «кризису репрезентативности». Характерный симптом этого кризиса — последовательное использование эквивалентов текста (внеречевых графических элементов, обычно точек [Квятковский 2000: 408]) в качестве структурной единицы высказывания. При этом введение их в речевую ткань оказывается зачастую отнюдь не факультативным, а главным механизмом смыслопорождения, как, например, в стихотворении Сапгира «Война будущего» из книги «Голоса» (приведем его в оригинальной графике, без учета которой корректная интерпретация едва ли возможна):

Взрыв!

...

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....
.....
...
.....
....
...
...
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Жив!?!

[Сапгир 2008: 31].

Текст характеризуется обращенностью сразу к двум семиотическим системам, предполагающим разнящиеся отношения между означаемым и означающим знака, — языковой и графической. Если элементы языковой системы, основывающейся на символической (произвольной) соотнесенности означающего и означаемого, редуцированы у Сапгира всего до двух лексических единиц («Взрыв! <...> Жив!?!»), то элементы системы графической с характерной для нее иконической (по сходству) связью двух составляющих знака представлены широко и превалируют над ними, являя собой неравные по длине ряды отточий. И если слова, из которых состоит стихотворение, недвусмысленны (в ходе «войны будущего», вероятно, ядерной, происходит взрыв такой силы, что дальнейшее продолжение жизни представляется лирическому субъекту настоящим чудом — знаки препинания в конце высказывания передают именно удивление), то ряды отточий не отсылают к одному конкретному референту и могут

интерпретироваться по-разному. С равным на то основанием они могут быть уподоблены языкам то разгорающегося, то затухающего пламени, руинам городов, разрушенных взрывной волной, ударам человеческого сердца, которое стучит то быстрее и чаще, то медленнее и тише, и т. д. Принципиально, что ключом к пониманию высказывания в целом здесь, как это часто бывает в авангарде, является заглавие, но и оно в полной мере не снимает референциальной неопределенности.

Еще большая степень такой неопределенности характерна для самого, пожалуй, знаменитого произведения В.В. Казакова «Прекрасное зачеркнутое четверостишие», которое представляет собой белый бумажный лист с записанными на нем от руки, а затем густо перечеркнутыми до полной неразборчивости четырьмя стихами (см. рис. 2 [приводится по: Бирюков 1994: 177]). При этом зачеркнутые строки, трактуемые как эквивалент текста, обретают свой пусть и самый общий смысл лишь в соотнесенности заглавием: нельзя понять, о чем именно сообщает высказывание, но ясно, что оно имеет (или имело?) стихотворную форму и аттестуется автором как «прекрасное». Не останавливаясь на перечислении всех художественных возможностей, которыми чревата подобная, интерсемиотическая по своей сути, структура, укажем лишь на два полюса, чьим тяготением определяются возможные интерпретации. С одной стороны, стихотворение может быть истолковано как рефлексия автора на тему невыразимости «прекрасного» языковыми средствами и, соответственно, ущербности поэтического дара пишущего и языка как такового; с другой стороны, в стихотворении можно усмотреть пародию на сакрализацию творческого акта и его результата (именно так трактует произведение Казакова, в частности, Д.М. Давыдов [Давыдов 2023: 295]).

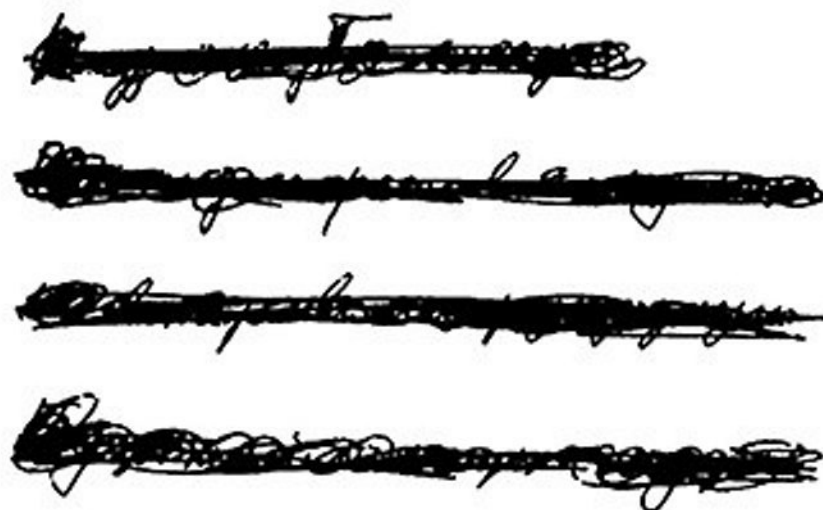


Рис. 2. В.В. Казаков. Прекрасное зачеркнутое четверостишие

Будучи представителем неоавангарда, Кучерявкин тем не менее не склонен к характерным для него радикальным способам текстопостроения, какие встречаются у Сапгира или Казакова. Придерживаясь в целом стратегии антитекста, реализующей дискурс свободы, он оказывается гораздо ближе к поэтам, представляющим «исторический авангард», с их куда более «умеренными» в этом плане опытами и жанровой определенностью, нежели к своим современникам. Среди стихотворений Кучерявкина нет образцов визуальной поэзии (и вообще интерсемиотических текстов), ему чуждо заумное или зафиксированное в нестандартной графике слово, тогда как знаками препинания он, напротив, охотно и умело пользуется. Антитекстом же его стихи делает периодически возникающий, но системно не использующийся билингвизм (об инкорпорировании в высказывание на русском языке китайских слов, записанных кириллицей, нам уже доводилось говорить), но прежде всего — установка на имитацию любительского, непрофессионального творчества с присущими ему стилистическими и версификационными «проколами» (о примитивизме как философско-эстетической доминанте авторской поэтики опять-таки шла речь выше). Представляется, что примитивизм Кучерявкина роднит его главным образом с обэриутами (и прежде всего с Олейниковым), а среди современников —

с Е.Л. Кропивницким и ранним И.С. Холиным, а также с представителем ленинградского андеграунда О.Е. Григорьевым.

Кратко остановимся в этой связи на творчестве Кропивницкого, типологические связи с которым в стихах Кучерявкина особенно отчетливы. Так, общей для поэтов оказывается идиллическая жанровая доминанта, причем идиллия у обоих то и дело оборачивается лубочной картинкой, а высказывание может одинаково обоснованно прочитываться и как серьезный текст, и как пародия. Вот пример из Кропивницкого:

Я поэт окраины
И мещанских домиков.
Сколько, сколько тайного
В этом малом томике.

Тусклые окошечки
С красными геранями.
Дремлют Мурки-кошечки.
Тани ходят с Ванями.

Под гитару томную
У ворот встречаются.
— Митьку били втемную...
Месяц улыбается»

[Кропивницкий 2004: 94]

А вот стихотворение Кучерявкина:

Сладкий дым по кордону — затоплена баня.
Зеленеет трава, и букашки смеются.
Ах, жара разбухает в коротком июле.
Голый вышел Быстров с пистолетом почти по колени.

Тишина на кордоне. В душе тишина.

Ляжет древо на землю и спит, умирая.

Шевелится по радио где-то страна.

Слышишь, Нилыч? Кажется, вроде, живая

[Кучерявкин 2014: 117].

В обоих текстах появляются невозможные с точки зрения классической традиции подробности, которые опять-таки интерпретируются двояко — как расширяющие жанровые границы и как «ошибочные», мотивированные «неумелостью» поэта-примитивиста. У Кропивницкого это упоминание об избиении Митьки, у Кучерявкина — броская и стилистически чуждая идиллическому контексту метафора («пистолет почти по колени»).

Статус антитекста сообщает стихам Кучерявкина и нарочитая «небрежность» версификации, отмеченная нами выше (кстати, совершенно не свойственная Кропивницкому, работавшему в таких традиционных формах, как сонет).

Таким образом, лирика Кучерявкина, будучи воплощением авангардистского дискурса свободы, реализует характерную для него коммуникативную стратегию антитекста, в соответствии с которой высказывание, стремясь уйти от жанровости, конституируется в отталкивании от традиционных норм и принципов текстопостроения. «Исторический авангард» в массе своей практикует достаточно «умеренные» формы антитекстуальности, ограничиваясь обновлением графики (как Маяковский) или пародией, дискредитирующей литературную, в частности жанровую, традицию (как Олейников). В более радикальных случаях речь может идти об ощутимой редукции текста (как у Каменского) или его полной аннигиляции (как у В. Гнедова). Неоавангард наследует у предшественников именно эту, радикальную, тенденцию, обращаясь к созданию интерсемиотических произведений, важное место в которых отводится внесловесным элементам — так называемым эквивалентам текста, продуцирующим в соотнесенности с вербальным рядом эффект референциальной неопределенности (как в стихотворениях Сапгира или

В. В. Казакова). Вызванный такой неопределенностью глубокий кризис репрезентативности, который позиционируется исследователями как специфическая черта неоавангарда, как кажется, совершенно чужд Кучерявкину, опирающемуся в плане текстопостроения на «умеренный» опыт «исторического авангарда» (как и некоторые его старшие современники — Кропивницкий, Холин и О.Е. Григорьев). Антитекстом стихи поэта, помимо относительно редких у него случаев билингвизма (вкрапления в русскую речь китайских слов, зафиксированных в русской же графике), делает намеренная имитация внепрофессионального творчества с присущими ему стилистическими «шероховатостями» и версификационными «ошибками», но при этом четкими жанровыми ориентирами, которые, впрочем, комически утрируются. Отметим, что примитивизм как доминанта поэтики, по сути дела, стирает четкие границы между серьезным и комическим, возвышенно-поэтическим и «заземленным», профессиональным и дилетантским и т. д., что как нельзя лучше соответствует синкретическим основам кучерявкинской модели мира.

Заключение

Сделанные наблюдения позволяют говорить о том, что лирика В.И. Кучерявкина опирается на сильно разнящиеся, если не сказать несовместимые, традиции — русской поэтической классики, восточной философии и литературы, авангарда XX в. Ее столь богатая и разнообразная генеалогия объясняется, на наш взгляд, тем, что авторская поэтика, реализуя синкретическую (то есть основанную на неразличении эмпирически и / или ценностно разнящихся явлений) модель мира, принципиально открыта самым несходным и даже противоречащим друг другу тенденциям, которые она способна органично усваивать и ассимилировать. Работая как матричный принцип смыслообразования, данная миромодель проявляется буквально на всех уровнях поэтики — от идиостиля до принципов обращения с «чужим» словом и рецептивных аспектов художественного письма.

Так, в числе идиостилевых доминант лирики Кучерявкина следует назвать стилевое многообразие в пределах локального речевого контекста, обилие глаголов (обычно в настоящем времени), использование тропов, сопрягающих «далековатые» понятия, разностопные, то и дело переходящие в тонику силлабо-тонические размеры. Приведенный перечень идиостилевых характеристик свидетельствует о «неотобранности», «нестабильности» и «текучести» реальности, которую автор пытается словесно зафиксировать. К числу философско-эстетических доминант поэтики Кучерявкина отнесем, прежде всего, эстетику примитивизма с ее архаико-мифологическим мироотношением, элементы сюрреалистического кода, благодаря которым реальность легко оборачивается иллюзией, жанр идиллии, утверждающий ценностное совпадение человека с мирозданием, и, наконец, неизменно приподнятый эмоциональный тон лирики, который мы определили формулой «радостное принятие мира в его великолепии». Названные стилевые и философско-эстетические доминанты авторской поэтики, как видно даже из

краткого их обзора, мотивированы восприятием мира как единого и неделимого целого, снятием бинарных оппозиций — а это и есть самая суть синкретизма как миромоделирующего принципа.

Еще более отчетливо этот принцип проявляется на уровне поэтической грамматики — в системе регулярных и многочисленных у Кучерявкина отступлений от нормы. Репертуар подобного рода «вольностей» весьма широк и включает в себя искажение грамматического рода, искажение грамматического числа, некорректное использование падежных форм слова, использование дополнения при непереходном глаголе, некорректное обозначение адресованности состояния, искажение грамматического времени глагола, использование грамматических окказионализмов и словоформ со сниженной стилевой окраской, некорректное выражение категории одушевленности / неодушевленности, некорректное построение предложения с деепричастным оборотом. Оперирование этими «вольностями» — индекс размыwania любых границ: человека и природы, живого и неживого, множественного и единичного и т. д. Будучи обобщением поэтической семантики, грамматика с неизбежностью обнажает основы авторской миромодели, делает предельно доступным для исследовательской рефлексии ее «несущие опоры», «каркас».

Среди русских поэтов, к творчеству которых Кучерявкин обращается в своих стихах, следует назвать прежде всего Пушкина (отсылки к нему наиболее частотны), однако значимое место отводится и Лермонтову, Тютчеву, Маяковскому, Есенину... При этом сколько бы ни разнились конкретные поэтические персоналии, особенности работы автора с «чужим» словом остаются неизменными. Прежде всего, это варьирующаяся степень маркированности интертекстуальных связей (широко представлены как прямые цитаты, так и едва уловимые аллюзии); главное же — это «сгущение» и взаимное наложение на ограниченном текстовом пространстве отсылок к разным источникам, чьи смыслы взаимодействуют, дополняя и обогащая друг друга. В ходе этого процесса «истончаются» границы

«своего» и «чужого» — и даже личности как таковой: слово может становиться по-настоящему «общим», утрачивая связь с какой бы то ни было личной инстанцией. Преодолению дистанции, разделяющей «свое» и «чужое», служит также и выполненный Кучерявкиным перевод фрагментов “Cantos” Э. Паунда — текст-посредник, способствующий освоению русским автором некоторых аспектов поэтики классика американского модернизма. Примечательно, что ставшие объектом освоения типы образности прямо соотносятся с синкретической моделью мира: иероглиф характеризуется семантической диффузностью, а vortex стимулирует деиерархизацию элементов образного ряда.

Китай и китайская (а шире — восточная) культура не только становятся у Кучерявкина объектом рецепции, но и выступают в качестве синкретического элемента, стирающего грань между Россией и Востоком и служащего «проводником» специфического, буддийско-даосского, взгляда на мир. Среди наиболее характерных форм присутствия «китайского» в стихах поэта — особые, не свойственные европейской лирической традиции заглавия-описания (воспринятые, вероятно, через посредство русских переводов китайской классики); образы Китая и китайцев, выражающие национальный менталитет и его восприятие лирическим субъектом; образы-эмблемы, служащие «визитной карточкой» Китая в инокультурном сознании, в том числе в сознании субъекта; китайские лингвистические образы, зиждущиеся на ресурсах макаронической речи и редуцирующие межкультурную дистанцию в сознании как автора, так и читателя; пейзажные образы, типологически близкие китайской философии и литературе.

Ложась в основу поэтики книги стихов «До Янджоу тысяча ли», подобная образность определяет не только ее сюжетику, но и ценностный мир лирического субъекта. Кроме того, образы, маркированные как китайские, служат здесь своеобразной «грунтовкой» для даосской, конфуцианской и буддийской философских концепций, с ключевыми идеями

которых герой Кучерявкина не только солидаризуется, но и полемизирует. А прочтение стихотворений поэта сквозь призму «Тибетской книги мертвых» «высвечивает» важнейшие жизненные принципы лирического субъекта, позволяющие сохранять идентичность в эпоху исторических катастроф, — понимание реальности как иллюзорной, спокойное созерцание природного мира и целенаправленное самоуглубление. Благодаря последовательному интегрированию в стихи восточных философских идей, а также системному использованию одного и того же приема — пространственно-временного наложения китайских и русских реалий, «чужая» культура перестает быть конгломератом расхожих стереотипов и начинает восприниматься как своя собственная.

«Китайское» в лирике Кучерявкина может быть истолковано и как свидетельство принадлежности его произведений к авангарду как парадигме художественности, где особенно ценится любая инаковость, а в пределе — отчужденность. Однако будучи достаточно «умеренным» авангардистом, поэт решительно дистанцируется от наиболее радикальных опытов как «исторического авангарда», так и пришедшего ему на смену неоавангарда. Ориентиры Кучерявкина — это не футуристы В.В. Каменский или В. Гнедов, а примитивисты Н.М. Олейников, Е.Л. Кропивницкий, И.С. Холин, отчасти Д.А. Пригов — именно с ними типологические связи его лирики наиболее отчетливы. Рассмотрение этих связей с точки зрения базовых параметров поэтики авангарда — коммуникативных интенций эстетического субъекта и эстетического адресата, принципов построения текста, критериев и границ художественности — позволяет сделать вывод о резко своеобразном характере авторской картины мира.

Так, подобно лирическому субъекту Холина, способного увидеть себя чужими, но при этом враждебными глазами, что проблематизирует его уединенность и альтернативность по отношению к «другому», герой Кучерявкина, с одной стороны, сближается с человеческим большинством, будучи «как все», а с другой стороны, бесконечно возвышается над ним,

обладая исключительными способностями творца. Следуя авангардной стратегии антитекста, Кучерявкин, как до него Н.М. Олейников, а среди современников — Кропивницкий и опять-таки Холин, последовательно избегает зауми, начертательных элементов и т. д., отдавая предпочтение имитации внепрофессионального творчества с характерными для него стилистическими и версификационными «ошибками». С теми же авторами сближает поэта и отношение к классической художественности, которая не отрицается путем отказа от эстетического объекта, но также имитируется, становясь объектом пародии (не ставящей, однако, под сомнение значимости литературной традиции). При этом и субъектная неопределенность (нечувствительность героя к противоречию), и размывание границ серьезного и смешного, профессионализма и дилетантизма в творчестве и, в конечном счете, литературы и «нелитературы» могут квалифицироваться как проявления определяющей авторскую поэтику синкретической модели мира.

Библиография

Источники

1. *Ахматова А.А.* Сочинения: в 2 т. М.: Цитадель, 1999. 448 с. + 432 с.
2. *Бродский И.* Сочинения: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2000–2001. 304 с. + 440 с. + 312 с. + 432 с. + 376 с. + 456 с. + 344 с.
3. *Бхикку Кхантипало.* Спокойствие и прозрение [Электронный ресурс]. URL: https://www.dhamma.ru/lib/authors/khantipalo/khantipalo.html#F_termsOfUse (дата обращения: 28.03.2025).
4. Ванна Архимеда. Л.: Художественная литература, 1991. 498 с.
5. *Гандлевский С.М.* Счастливая ошибка: стихи и эссе о стихах. М.: АСТ: CORPUS, 2019. 256 с.
6. *Гнедов В.* «Сама поэзия»: Стихотворения. М.: Издание книжного магазина «Циолковский», 2018. 480 с.
7. *Гумилев Н.С.* Избранное / сост., вступ. ст., коммент., лит.-биогр. хроника И.А. Панкеева. М.: Просвещение, 1990. 383 с.
8. *Ду Фу.* Сто печалей / сост., подгот. текста, общ. ред. Р.В. Грищенко. СПб.: Кристалл, 1999. 574 с.
9. *Есенин С.А.* Собрание сочинений: В 2 т. / сост., вступ. ст. и коммент. Ю.Л. Прокушева. М.: Сов. Россия: Современник, 1990. 480 с. + 384 с.
10. *Замятин Е.И.* Собрание сочинений: В 5 т. / сост., подгот. текста и коммент. Ст. Никоненко и А. Тюрина. М. Русская книга, 2003–2011. 608 с. + 592 с. + 608 с. + 510 с. + 559 с.
11. *Иванов А.* Стихи // Orator.ru. Курсы ораторского искусства и мастерства общения [Электронный ресурс]. URL: https://www.orator.ru/stihi_ivanolov.html (дата обращения: 12.11.2025).
12. *Конфуций.* Луньюй: изречения. М.: Эксмо, 2005. 462 с.
13. *Кропивницкий Е.* Избранное: 736 стихотворений + другие материалы. М.: Культурный слой, 2004. 672 с., илл.

14. *Кучерявкин В.* Автобиография. Электронный ресурс. URL: http://web.archive.org/web/20200221161504/http://www.gif.ru/people/kucheryavkin/city_876/fah_923/ (дата доступа: 20.09.2026).
15. *Кучерявкин В.* В открытое окно. М.: АРГО-РИСК, 2011. 63 с.
16. *Кучерявкин В.* Вдалеке от кордона. СПб.: Борей-Арт, 1994. 48 с.
17. *Кучерявкин В.* До Янджоу тысяча ли: Стихи. Спб.: Лимбус Пресс, 2018. 128 с.
18. *Кучерявкин В.* Избранное. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 224.
19. *Кучерявкин В.* Созерцание С. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 232 с.
20. *Кучерявкин В.* Танец мертвой ноги. СПб. СПб.: Митин журнал; Северо-Запад, 1994. 48 с.
21. *Кучерявкин В.* Треножник: Стихи, проза. СПб.: Борей-Арт, 2001. 206 с.
22. *Кучерявкин В.* Записки из секретного блокнота: Лирический дневник. СПб.: Лимбус Пресс, 2016. 256 с., ил.
23. *Кучерявкин В.* Ранние стихи. М., СПб: «Т8 Издательские Технологии» / «Пальмира», 2024. 235 с.
24. *Лао-цзы.* Дао дэ цзин / пер. с китайского и примечания Ян Хин-Шуна. СПб: Азбука: Азбука-Аттикус, 2024. 136 с.
25. *Лермонтов М.Ю.* Полное собрание стихотворений: В 2 т. Стихотворения и драмы. Ленинград: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1989. 688 с. + 688 с.
26. *Ли Бо.* Избранная лирика / пер. А. Гитовича. М., Гослитиздат, 1957. 175 с.
27. *Ли Цинчжао.* На мотив «Юйцзяо» / пер. М. И. Басманова // Китайская поэзия [Электронный ресурс]. URL: https://chinese-poetry.ru/poems.php?action=show&poem_id=3248 (дата обращения: 06.05.2025).

28. *Мандельштам О.Э.* Собрание стихотворений 1906–1937. М.: Рутения, 2017. 560 с.
29. *Олейников Н.М.* Число неизреченного. М.: ОГИ, 2016. 510 с., [48] с.
30. *Паунд Э.* Кантос / пер. В. Кучерявкина // Митин журнал. 1995. № 52. С. 127–144 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.vavilon.ru/metatext/mj52/pound.html> (дата обращения: 11.08.2024).
31. *Паунд Э.* Кантос / пер., вступ. ст., комм. А.В. Бронникова. СПб.: Наука, 2018. LX, 881 с.
32. *Паунд Э.* Поднебесная. Стихи по мотивам классической китайской поэзии / пер. А. Кистяковского; прим. В.В. Малявина // Восток-Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982. С. 278-290.
33. Постоянство пути: Избранные танские стихотворения / пер. В.М. Алексеева. СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. 267 с.
34. Поэзия эпохи Тан (VIII–X вв.) / сост. и вступ. ст. Л. Эйдлина. М.: Художественная литература, 1987. 479 с.
35. *Пригов Д.А.* П.Р.И.Г.О.В.: малое стихотворное собрание: в 6 т. М.: Новое литературное обозрение, 2020–2021. 192 с. + 152 с. + 112 с. + 172 с. + 154 с. + 156 с.
36. *Пригов Д.А.* Советские тексты. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2016. 272 с.
37. *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: в десяти томах / под общ. ред. Д.Д. Благого [и др.]. М.: Гослитиздат, 1959–1962. 643 с. + 799 с. + 543 с. + 598 с. + 663 с. + 590 с. + 463 с. + 496 с. + 495 с. + 487 с.
38. *Пушкин А.С.* Сочинения: в 3 т. М.: Худож. лит., 1985–1987. 735 с. + 527 с. + 528 с.
39. *Сангир Г.В.* Складень. М.: Время, 2008. 928 с.
40. *Северянин И.* Лирика. Минск: Харвест; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. 448 с.
41. *Сидоров В.* Высокий свод. М.: Правда, 1968. 32 с.

42. *Сорокин В.Г.* Голубое сало. М.: Издательство «Ад Маргинем», 2002. 352 с.
43. *Су Ши.* Песня на водный мотив / пер. А. Алексеевой [Электронный ресурс]. URL: <https://poezia.ru/authors/alelnik> (дата обращения: 18.12.2024).
44. Сюрреализм: воззвания и трактаты международного движения с 1920-х годов до наших дней. М.: Гилея, 2018. 446 с.
45. Тибетская книга мертвых / перевод с англ. Б. Останина, В. Кучерявкина. СПб.: Издательство Чернышева, 1992. 255 с.
46. *Тютчев Ф.И.* Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1980. 384 с. + 352 с.
47. *У Чэнъэнь.* Путешествие на Запад: роман. В 2-х т. / пер. с китайского Вс. Колоколов. М.: Иностранка, 2024. 1003 с. + 1162 с.
48. *Фет А.А.* Вечерние огни. 2-е изд. М.: Наука, 1979. 816 с.
49. *Хлебников В.В.* Творения. М.: Советский писатель, 1986. 739 с.
50. *Ходасевич В.* Стихотворения / вступ. ст. Н.А. Богомолова, сост., подг. текста и примеч. Н.А. Богомолова и Д.Б. Волчека. Л.: Сов. писатель, 1989. 464 с.
51. *Холин И.С.* Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 320 с.
52. *Чжуан-цзы.* Чжуан-цзы / пер. с кит., вступ. ст., примеч. и указ. В.В. Малявина. М.: Мысль, 1995.
53. Чистые и ровные мелодии. Традиционная китайская поэзия / пер. с кит. В.М. Алексеева. М.: РИПОЛ классик, Пальмира, 2018. 334 с.
54. *Pound E.* The Cantos. New York: Directions, 1996. 824 p.
55. 24 поэта и 2 комиссара: Фестиваль "Открытие поэзии" [26-29 апр. 1994 г. / Под ред. В. Кондратьева, М. Виноградовой. СПб.: Изд. дом "Новая Луна", 1994. 99 с.

Исследовательские и литературно-критические работы

56. *Абдуллаев Е.* «Сад никаких времен». Семь поэтических сборников 2014 года // Дружба Народов. 2015. № 3. С. 223–234.

57. *Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. 232 с.

58. *Азарова Н., Корчагин К.* Поэзия и деньги: экономические реалии в новейшей русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2019. № 6 (160). С. 23–34.

59. *Айзенберг М.* Оправданное присутствие. М.: Новое издательство, 2005. 212 с.

60. *Арьев А.Ю.* За медленным и золотым орлом: О петербургской поэзии. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома: Нестор-История, 2018. 544 с., ил.

61. *Баевский В.С.* История русской поэзии, 1730–1980 гг.: Компендиум. 2-е изд., испр. и доп. Смоленск: Русич, 1994. 301 с.

62. *Бак Д.* Сто поэтов начала столетия: пособие по современной русской поэзии. М.: Время, 2015. 676 с.

63. *Балашова Е.А.* Функционирование жанра идиллии в лирике XX–XXI веков // Вестник Костромского государственного университета. 2013. Т. 19. № 1. С. 97–100.

64. *Балашова Е.А.* Функционирование русской стихотворной идиллии в XX–XXI вв.: вопросы типологии // Сборник научных работ лауреатов областных премий и стипендий. Вып. 12. Калуга: Калужский государственный институт развития образования, 2016. С. 140–149.

65. *Балашова Е.А.* Функционирование русской стихотворной идиллии в XX–XXI вв.: вопросы типологии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Смоленск: Смол. гос. ун-т, 2015. 47 с.

66. *Барковская Н.В.* Литературный фестиваль за рубежом: способы моделирования «текста культуры» // Текст культуры и культура текста: материалы IV Международного педагогического форума. СПб.: Общество преподавателей русского языка и литературы, 2017. С. 652–657.

67. Барковская Н.В. Молодая поэзия // Филологический класс. 2009. № 22. С. 67–70.
68. Барковская Н.В. Молодежный «Драфт» приглашает к диалогу // Филологический класс. 2014. № 4 (38). С. 92–96.
69. Барковская Н.В. Неосентиментализм в поэзии В. Кучерявкина // Русская литература XX–XXI веков: Направления и течения. Вып. 8. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2005. С. 205–217.
70. Барковская Н.В. Петербургский Китай Владимира Кучерявкина // Уральский филологический вестник. Серия: Русская и зарубежная литература: динамика художественных систем. 2023. № 2. С. 76–91.
71. Барковская Н.В. Поэзия 2008 года: проблемы и тенденции // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2009. № 3. С. 101–109.
72. Барковская Н.В. Традиции А.М. Ремизова в современной литературе // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков. 2012. № 1. С. 95–110.
73. Барковская Н.В., Багдасарян О.Ю. «Веселое имя: Пушкин»: фестиваль в Словакии // Филологический класс. 2016. № 4 (46). С. 94–96.
74. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1979а. С. 361–373.
75. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в семи томах. М.: Русские словари; Языки славянской культуры; Языки славянских культур, 1997–2012. 958 с. + 800 с. + 880 с. + 1120 с. + 748 с. + 732 с. + 800 с.
76. Берковский Н.Я. О мировом значении русской литературы. Л.: Наука, 1975. 184 с.
77. Бирюков С.Е. Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма: Пособие для учащихся. М.: Наука, 1994. 285 с.
78. Богомолов Н.А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // Новое литературное обозрение. 2005. № 2 (72). С. 172–192.

79. *Богомоллов Н.А.* Вокруг «Серебряного века»: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 708 с.
80. *Богомоллов Н.А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 366 с.
81. *Богомоллов Н.А.* От Пушкина до Кибирова: статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 623 с.
82. *Бойцов М.А.* Величие и смирение. Очерки политического символизма в средневековой Европе. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. 550 с.
83. *Бокарев А.С.* Поэтика литературной группы «Московское время» в контексте русской лирики 1970–1980-х годов. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2016. 183 с.
84. *Бокарев А.С.* Поэтика русской лирики второй половины XX – начала XXI века: субъектная структура и образный язык: автореферат ... дисс. ... д-ра филол. наук. Ярославль, 2021а. 44 с.
85. *Бокарев А.С.* Поэтика русской лирики второй половины XX – начала XXI века: субъектная структура и образный язык: дисс. ... д-ра филол. наук. Ярославль, 2021b. 425 с.
86. *Бокарев А.С.* Принцип кумуляции в образной структуре лирики Леонида Аронсона и Иосифа Бродского // Проблемы исторической поэтики. 2020а. Т. 18. № 1. С. 287–313.
87. *Бокарев А.С.* Синкретическая образность в поэзии Владимира Строчкова и Александра Левина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2020b. № 66. С. 225–240.
88. *Болотнова Н.С.* Филологический анализ текста: учебное пособие. М.: Флинта, 2007. 520 с.
89. *Бочаров С.Г.* Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. 341 с.

90. *Брагинский В.И.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока: очерки культурологического изучения литературы. М.: Наука, 1991. 386 с.
91. *Братухин А.Ю.* Schoeney's daughters Эзры Паунда // *Мировая литература в контексте культуры*. 2011. № 6. С. 89–92.
92. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика: учеб. пос. для студентов филологических факультетов высших учебных заведений / под ред. Н.Д. Тмарченко // *Теория литературы в 2 томах. Т. 2.* М.: Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.
93. *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.
94. *Бройтман С.Н.* Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 485 с.
95. *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). М.: РГГУ, 1997. 307 с.
96. *Бурков О.А.* Поэзия Евгения Кропивницкого: примитивизм и классическая традиция: дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2012. 182 с.
97. Введение в литературоведение: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению и специальности «Филология» / под ред. Л.В. Чернец. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Высш. шк., 2004. 679 с.
98. Введение в литературоведение: учебник для филол. специальностей университетов / под ред. Г.Н. Пospelова. 2-е изд., доп. М.: Высшая школа, 1983. 327 с.
99. *Верина У.Ю.* Ксении А. Драгомощенко и Я. Ивашкевича: типологическое сходство жанрового новаторства // *Известия Уральского федерального ун-та. Серия 2: Гуманитарные науки*. 2022. Т. 24. № 2. С. 82–96.
100. *Верина У.Ю.* Обновление жанровой системы русской поэзии рубежа XX–XXI вв. Минск: БГУ, 2017. 307 с.

101. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 648 с.
102. *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским / вступит. ст. Я. Гордина. М.: Издательство Независимая Газета, 2000. 328 с.
103. *Воробьева Н.В.* Вторая международная научно-практическая конференция «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания» (Пермь, 2005) // Филологический класс. 2005. № 14. С. 96–98.
104. Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации. М.: Наука, 1982. 298 с.
105. Восток в русской литературе XVIII – начала XX века: Знакомство. Переводы. Восприятие / отв. ред.: Л.Д. Громова-Опульская, Н.И. Никулин, Б.Л. Рифтин. М.: ИМЛИ РАН, 2004. 253 с.
106. «Вторая культура». Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970–1980-е годы: материалы Международной конференции (Женева, 1–3 марта 2012 г.) / сост. и науч. ред.: Ж.-Ф. Жаккар, В. Фридли, Й. Херльт; ред. П. Казарновский. СПб.: Росток, 2013. 480 с.
107. *Гаспаров М.Л.* Избранные труды, т. I. О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. 664 с.
108. *Гаспаров М.Л.* Избранные труды, т. II. О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. 504 с.
109. *Гаспаров М.Л.* Избранные труды, т. III. О стихе. М.: Языки русской культуры, 1997. 608 с.
110. *Гаспаров М.Л.* Избранные труды, т. IV: Лингвистика стиха. Анализ и интерпретации. М.: Языки славянской культуры, 2012. 720 с.
111. *Гаспаров М.Л.* Историческая поэтика и сравнительное стиховедение (проблема сравнительной метрики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М.: МАИК «Наука/Интерпериодика», 1986. С. 188–209.
112. *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. М.: Фортуна Эл, 2012. 416 с.

113. *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб: Азбука, 2001. 676 с.
114. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: Учеб. пособ. для вузов. М.: Высш. шк., 1993. 272 с.
115. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 487 с.
116. *Генис А.*¹⁸ Без языка. Эзра Паунд // Иностранная литература. 1999. № 9. С. 226–236.
117. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997. 416 с.
118. *Головчинер В.Е.* Конференция «Проблема трансформации и функционирования культурных моделей в русской литературе» (Томск, 25–26 января 2005 г.) // Вестник Томского гос. пед. ун-та. 2005. № 6 (51). С. 128–130.
119. *Голыгина К.И.* «Великий предел»: Китайская модель мира. М.: Восточная литература, 1995. 413 с.
120. *Горбунова А.* Полевой командир цветов [Рец. на кн.: Григорьев Д. Птичья Псалтырь. СПб., 2016] // Новое литературное обозрение. 2017. № 3 (145). С. 335–339.
121. *Горбунова А.* Прозрачное опьянение: Владимир Кучерявкин. Созерцание С. // Новый Мир. 2015. № 3. С. 194–196.
122. *Горбунова Л.А.* Категория одушевленности / неодушевленности в языковой игре (на материале поэтического текста) // Слово. Словесность. Словесник: материалы международной научно-практической конференции. Рязань: РГУ им. С.А. Есенина, 2023. С. 277–282.
123. *Гореликова М.И., Магомедова Д.М.* Лингвистический анализ художественного текста. М.: Русский язык, 1983. 126 с.

¹⁸ Александр Александрович Генис 23.09.2024 внесен Министерством юстиции Российской Федерации в реестр СМИ и физических лиц, выполняющих функции иностранного агента (№ 861).

124. *Горелов О.С.* Неосюрреалистический субъект в поэзии и прозе В. Кондратьева // Вестник Владимирского гос. ун-та. Серия: Социальные и гуманитарные науки. 2020. № 3 (27). С. 42–50.
125. *Горелов О.С.* Сюрреалистический код в русской литературе XX–XXI веков. Воронеж: АО «Воронежская областная типография», 2021. 492 с.
126. Грамматика и стилистика русского языка в синхронии и диахронии: очерки / отв. ред.: С.В. Вяткина [и др.]. СПб.: СПбГУ, 2012. 503 с.
127. *Гудкова С.П.* Современная русская поэзия (проблематика, поэтика, судьбы крупных жанровых форм). Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. 300 с.
128. *Гумерова Г.А.* Китайская мифологическая модель мира // Вестник Нижневартковского гос. гуманитарн. ун-та. 2008. № 2. С. 3–6.
129. *Давыдов Д.* Разбегающийся мир // Кучерявкин В. Созерцание С. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 5–11.
130. *Давыдов Д.М.* О поэзии и поэтике Владимира Казакова: заметки к описанию // Новое литературное обозрение. 2023. № 5 (183). С. 289–303.
131. *Давыдов Д.М.* Русская наивная и примитивистская поэзия: генезис, эволюция, поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2004. 24 с.
132. *Дандарон М.Б.* Социальное конструирование религиозного сознания: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Улан-Удэ, 2009. 44 с.
133. *Дейк ван Т. А.* Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 310 с.
134. *Деринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П.* «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. VIII. Рр. 403–468.
135. *Егле Л.Ю.* Традиционная культура: основные подходы к исследованию // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. 2014. № 29-2. С. 43–50.

136. *Жаткин Д.Н.* К вопросу о русских переводах произведений английской романтической литературы с языков-посредников // Вестник Челябинского гос. пед. ун-та. 2008. № 6. С. 173–189.
137. *Жаткин Д.Н.* Русская переводческая рецепция поэзии Роберта Бернса (1880–1910-е гг.) // Вестник Нижегородского гос. ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2016. № 3. С. 215–222.
138. *Жаткин Д.Н., Круглова Т.С.* Поэзия английского романтизма в России: традиции и переводы // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2013. № 4 (28). С. 107–115.
139. *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. М.: Академический проект, 2023. 572 с.
140. *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. 407 с.
141. *Житенев А.А.* Поэзия неомодернизма. СПб.: ИНАПРЕСС, 2012. 480 с.
142. *Жолковский А.К.* Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005. 654 с.
143. *Жолковский А.К.* Об инфинитивной поэзии // Русская инфинитивная поэзия XVIII–XX веков. Антология. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 5–52.
144. *Жолковский А.К.* Поэтика за чайным столом и другие разборы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 824 с.
145. *Жолковский А.К.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 608 с.
146. *Завадская Е.В.* Эстетика китайской живописи. М.: Искусство, 1975. 439 с.
147. *Захваткин А.* Наименование в структуре стихотворения [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2023/04/14/988> (дата обращения: 28.03.2025).

148. *Зейферт Е.И.* Влияние китайской культуры на новейшую русскую поэзию (на материале лирики Н. Азаровой, А. Скидана, В. Аристова) // Проблемы поэтики и стиховедения. Материалы VIII Международной научно-теоретической конференции, посвященной 90-летию КазНПУ им. Абая. Алматы: «Ұлағат», КазНПУ им. Абая, 2018. С. 188–191.

149. *Зейферт Е.И.* Влияние китайской культуры на современную русскую поэзию (на материале поэзии Н. Звягинцева и А. Александрова) // Тю/ипология дискурсов. К 75-летию Валерия Игоревича Тюпы. М.: РГГУ, 2020. С. 471–479.

150. *Зубова Л.В.* Грамматические вольности современной поэзии, 1950–2020. М., 2021. 656 с.

151. *Зубова Л.В.* Неполногласные церковнославянизмы в современной поэзии // Горизонты лингвистики профессора О.А. Крыловой: функциональная стилистика, риторика, коммуникативный синтаксис: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. М.: Российский ун-т дружбы народов им. Патриса Лумумбы, 2023. С. 139–140.

152. *Зубова Л.В.* Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Ленинград: Издательство Ленингр. ун-та, 1989. 264 с.

153. *Зубова Л.В.* Поэтика Давида Паташинского // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова. 2022. № 1. С. 357–370.

154. *Зубова Л.В.* Предисловие // Кучерявкин В. Треножник: Стихи, проза. СПб., 2001. С. 3–6.

155. *Зубова Л.В.* Семантическая редеривация слова в современной поэзии // Труды Ин-та русского языка им. В.В. Виноградова. 2023. № 2. С. 274–284.

156. *Зубова Л.В.* Современная поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 432 с.

157. *Зубова Л.В.* Творческий творительный в современной поэзии // Лингвистика креатива — 5. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2020.

158. *Иванов В.В.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 3: Сравнительное литературоведение. Всемирная литература. Стихование. М.: Языки славянской культуры, 2004. 814 с.
159. *Иванов В.И.* Темы и стили Востока в поэзии Запада // *Иванов В.И.* Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. М.: Наука. 1985. 430 с.
160. *Исупов К.Г.* Универсалии культуры // *Общество. Среда. Развитие.* 2012. № 2. С. 242–243.
161. *Карлы И.Э.* Датировка в лирике: типология и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2010. 19 с.
162. *Кихней Л.Г., Раздьяконова Е.Г.* Петрарка в художественном осмыслении Осипа Мандельштама: переводческие стратегии и дешифровка биографических подтекстов // *Вестник Моск. ун-та. Серия 9: Филология.* 2023. № 2. С. 153–169.
163. *Кихней Л.Г., Устиновская А.А.* “Sur L’herbe” Верлена в переводческой интерпретации Сологуба и Брюсова: к стилевым поискам русского символизма // *Вестник Тверского гос. ун-та. Серия: Филология.* 2020. № 3 (66). С. 50–57.
164. *Кихней Л.Г., Устиновская А.А.* Перевод Вяч. Иванова пятого сонета Микеланджело: проблема эквивалентности и переводческих трансформаций // *Научный диалог.* 2024. Т. 13. № 5. С. 240–255.
165. *Кобринский А.А.* Авангард после авангарда // *Кобринский А.А.* Статьи о русской литературе. СПб.: Свое издательство, 2013а. С. 305–330.
166. *Кобринский А.А.* Неустрашимый авангард // *Кобринский А.А.* Статьи о русской литературе. СПб.: Свое издательство, 2013б. С. 279–284.
167. *Кобринский А.А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века. СПб.: Свое издательство, 2013. 316 с.
168. *Ковтунова И.И.* Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. 206 с.
169. *Козлов В.* Жанровое мышление современной поэзии // *Вопросы литературы.* 2008. № 5. С. 137–159.

170. *Колеватых Г.М.* Заглавие в русской поэзии 1980–1990-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2008. 19 с.
171. *Колымагин Б.Ф.* Брежневское безвременье как золотой век советской поэзии // Век как сюжет: статьи и материалы. Тверь: ООО «Альфа Пресс», 2023. С. 195–203.
172. *Комиссаров В.Н.* Современное переводоведение. М.: ЭСТ, 2002. 424 с.
173. *Конрад Н.И.* Запад и Восток: Статьи. М.: Наука, 1966. 520 с.
174. *Корман Б.О.* Избранные труды. История русской литературы. Ижевск: Ин-т компьютерных исслед., 2008. 732 с.
175. *Корман Б.О.* Избранные труды. Методика вузовского преподавания литературы. Ижевск: Удмуртский университет, 2009. 716 с.
176. *Корман Б.О.* Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. 552 с.
177. *Королева А.М.* Поэтика заглавия: из истории почти 100-летних наблюдений. Теория литературы // Журнал филологических исследований. 2022. № 4. С. 55–60.
178. *Кржижановский С.Д.* Поэтика заглавий. М.: Никитинские субботники, 1931. 34 с.
179. *Крылова С.В.* Основные тенденции современной русской поэзии // Образование в XXI веке: традиции и новации: материалы Международной конференции. 2018. С. 281–291.
180. *Кузнецова А.* Неостановимый авангард. Премия Андрея Белого. Поэтическая серия издательства «НЛО» // Дружба Народов. 2003. № 3. С. 194–198.
181. *Кукуй И.* Примечания // Гнедов В. «Сама поэзия»: Стихотворения. М.: Издание книжного магазина «Циолковский», 2018. С. 361–465.
182. *Кукулин И.* Фотография внутренностей кофейной чашки // Новое литературное обозрение. 2002. № 2 (54). С. 262–282.

183. Кукулин И. Дзен, летящий на крыльях одиночества // Новое литературное обозрение. 2002. № 3 (55). С. 310–313.
184. Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2019. 696 с.
185. Кулаков В. Постфактум. Книга о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 232 с., ил.
186. Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 400 с., ил.
187. Курицын В. Поэт — Милицанер // Октябрь. 1996. № 6. С. 183–186.
188. Кучина Т.Г., Бокарев А.С. Лирический субъект в современной русской поэзии: проблемы и перспективы изучения (Рецензия на издания: Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / под ред. Х. Шталь, Е. Евграфкиной. — Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, 2018; Russian Literature. — Vol. 109–110, November – December 2019. — Special Issue: The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Guest Editor: Henrike Stahl) // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 3. С. 258–264.
189. Кучина Т.Г. Современный отечественный литературный процесс. 11 класс: учебное пособие. М.: Дрофа, 2006. 349 с.
190. Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 822 с.
191. Лейдерман Н.Л. С веком наравне. Русская литературная классика в советскую эпоху: Монографические очерки. СПб.: Златоуст, 2005. 368 с.
192. Лейдерман Н.Л. Теория жанра: Научное издание. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО: Урал гос. пед. ун-т., 2010. 904 с.
193. Леухина А.В. Литературный примитивизм: эстетика и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2010. 16 с.
194. Ли Гэнь. Культура Китая как предмет изображения в современной русской прозе: дис. ... канд. филол. наук. М., 2022. 170 с.

195. *Ли Лицзюнь*. Структура, семантика и прагматика заглавий художественных произведений: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 20 с.
196. *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. СПб.: Искусство — СПб, 2002. 768 с.
197. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство — СПб, 1996. 846 с.
198. *Лотман Ю.М.* О русской литературе: статьи и исследования. СПб.: Искусство — СПб, 1997. 845 с.
199. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб: Искусство — СПб, 1998. 704 с.
200. *Лотман Ю. М.* Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л.: Наука, 1985. С. 5–22.
201. *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб.: Искусство — СПб, 1995. 845 с.
202. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2001. 703 с.
203. *Малявин В.В.* Китайская поэзия в контексте мировой культуры. М.: Наука, 2000. 320 с.
204. *Марков В.Ф.* История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000. 414 с.
205. *Медведева Н.Г.* Образ Китая в русской поэтической традиции (Н. Гумилев, О. Седакова, И. Бродский) // Вестник Удмуртского ун-та. Сер. «История и филология». 2008. № 1. С. 53–71.
206. *Мелетинский Е.М.* Литературные архетипы и универсалии. М.: РГГУ, 2001. 431 с.
207. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Академический Проект; Мир, 2012.
208. *Михайленко А.Ю.* На правах поэтического слова: грамматические «вольности» в поэзии (XVII–XXI вв.) // Многомерные миры молодой науки: сборник статей международной научной конференции. М.: РУДН, 2015. С. 54–60.

209. *Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т.* Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней). М.: ФЛИНТА, 2012. 416 с.
210. *Орлицкий Ю.Б.* Античные метры и их имитация в русской поэзии конца XX века // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С.481–497.
211. *Орлицкий Ю.* Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 3 (73). С. 187–202.
212. *Орлицкий Ю.Б.* О феномене неполного рифмования в новейшем русском стихе: мерцающая, или спорадическая рифма // Русская филология. Ученые записки Смоленского гос. ун-та. 2023. Вып. 23. С. 156–177.
213. *Орлицкий Ю.Б.* Памятники Сапгира // Время Сапгира. М.: РГГУ, 2025. С. 292–304.
214. *Павловец М.* “Pars pro toto”: место «Поэмы Конца (15)» в структуре книги Василиска Гнедова «Смерть искусству» (1913) // Toronto Slavic Quarterly. 2009. № 27 [Электронный ресурс]. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml> (дата обращения: 12.11.2025).
215. *Павловец М.Г.* Неоавангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX – начало XXI века. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2025. 536 с. + 16 с цв. вкл.
216. *Панина М.Е.* Городской бестиарий в поэзии Владимира Кучерявкина // Уральский филол. вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2012. № 4. С. 194–201.
217. *Панина М.Е.* Проектная деятельность учащихся как форма знакомства с современной поэзией // Актуальные проблемы филологии. 2017. № 15. С. 150–157.
218. *Панина М.Е.* Святые (Пушкинские) горы в изображении Владимира Кучерявкина // LitteraTerra: материалы V Международной конференции молодых ученых. Екатеринбург: [б. и.], 2016. Вып. 11. 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). С. 189–197.

219. *Пань Юе*. Сравнительный анализ символического значения культуры животных в русском и китайском языках // Научный аспект. 2019. № 2. С. 1110–1119.
220. *Папилова Е.В.* Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник Моск. гос. гуманитарн. ун-та им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2011. № 4. С. 31–40.
221. *Поляков О.Ю., Полякова О.А.* Литературоведческая имагология: учебное пособие. Киров: Радуга-Пресс, 2023. 393 с.
222. *Померанц Г.С.* Басе и Мандельштам // Померанц Г.С. Странная односторонность и бесстрастие духа. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга, 2014. С. 180–187.
223. *Потебня А. А.* О нѣкоторыхъ символахъ въ славянской народной поэзіи. Харьковъ: Изданіе М.В. Потебня, 1914. 243 с.
224. Поэтика заглавия: сб. науч. тр. М., Тверь: Лилия Принт, 2005. 334 с.
225. Поэтика исканий, или Поиск поэтики: материалы Международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии» (Институт русского языка им.В.В. Виноградова РАН. Москва, 16–19 мая 2003 г.). М.: ООО «Издательский центр “Азбуковник”», 2004. 592 с.
226. Приношение Эзре Паунду // Литература двух Америк. 2019. № 7. С. 8–11.
227. *Пумпянский Л.В.* Об оде Пушкина «Памятник» // Вопросы литературы. 1977. № 8. С. 135–151.
228. *Ревзина О.Г.* Безмерная Цветаева: опыт системного описания поэтического идиолекта. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2009. 594, [3] с.
229. *Савицкий С.* Андеграунд. (История и мифы ленинградской неофициальной литературы). М.: НЛО, 2002. 224 с.

230. *Савицкий С.А.* Разные близнецы: типологии российского постмодернизма и индивидуальный эстетический опыт // Журнал интегративных исследований культуры. 2022. Т. 4. № 1. С. 42–49.
231. *Серебряков Е.А.* Лирика эпохи Сун. Л.: Изд-во ЛГУ, 1979. 246 с.
232. *Сильман Т.И.* Заметки о лирике. Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1977. 223 с.
233. *Скворцов А.Э.* Игра в современной русской поэзии. Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2005. 364 с.
234. *Скворцов А.Э.* Поэтическая генеалогия: Исследования, статьи, заметки, эссе и критика. М.: ОГИ, 2015. 528 с.
235. *Скидан А.* По бесконечностям сердца. Владимир Кучерявкин. Треножник: Стихи, проза. — СПб.: Борея-Арт, 2001. — 206 с. // Скидан А. Сумма поэтики. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 24–29.
236. *Скоропанова И.С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. 2. изд., доп. СПб.: Нев. простор, 2002. 415 с.
237. *Соколова О.В.* От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы. М.: Культурная революция, 2019. 294 с.
238. *Сокольский Э.* Владимир Кучерявкин, «Созерцание С.» // Дети Ра. 2016. № 9 [Электронный ресурс]. URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2016/9/prochitannye-knigi-67.html> (дата обращения: 11.01.2025).
239. *Сюй Шуан.* «Грамматические вольности» как ведущий принцип поэтики Владимира Кучерявкина и «восточная» картина мира в его творчестве // Litera. 2024. № 11. С. 117–128.
240. *Сюй Шуан.* «Китайское» в названиях стихотворений В. Кучерявкина (книга «До Янджоу тысяча ли» // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 276–288.
241. *Сюй Шуан.* «Любимые слова пою на свой салтык»: стихи Владимира Кучерявкина в ряду русских поэтических «памятников» // Русская литература XX–XXI веков как единый процесс (проблемы теории и методологии изучения): Материалы VIII Международной научной

конференции. Москва, 21–22 декабря 2023 г. М.: МАКС Пресс, 2023. С. 178–181.

242. *Сюй Шуан*. Отклонения от языковой нормы как художественный прием в поэзии В. И. Кучерявкина // Донецкие чтения 2023: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности: Материалы VIII Международной научной конференции (Донецк, 25–27 октября 2023 г.). Т. 4: Филологические науки. Ч. 1 / под общей редакцией проф. С.В. Беспаловой. Донецк: Изд-во ДонГУ, 2023. С. 269–271.

243. *Сюй Шуан*. Пушкинские реминисценции в стихах Владимира Кучерявкина // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2025. № 1. С. 221–225.

244. *Сюй Шуан*. Стилиевые и философско-эстетические доминанты поэтики В. Кучерявкина // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 3 (112) С. 474–477.

245. *Темиришина О.Р.* Егор Летов: язык и мир. Опыт психолингвистического подхода к поэзии. СПб.: Издательско-Торговый Дом «Скифия», 2024. 608 с.

246. *Темиришина О.Р.* Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: от модели мира к языку // Вестник Томского гос. ун-та. Филология. 2017. № 49. С. 188–208.

247. *Темиришина О.Р.* Символистские универсалии и поэтика символа в современной поэзии: Случай Б. Гребенщикова. М.: Издательство МНЭПУ, 2009. 180 с.

248. *Темиришина О.Р.* Типология символизма: Андрей Белый и современная поэзия. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2012. 290 с.

249. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. 2-е изд., испр. М.: Издательский центр «Академия», 2007. 512 с. + 368 с.

250. *Тищенко О.В., Фатеева Н.А.* Хроника международной научной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков

и современные литературные стратегии» // Русский язык в научном освещении. 2004. № 1 (7). С. 235–248.

251. *Толмачев В.М.* Рецензия на книгу: Паунд Эзра. Кантос / пер., вступ. ст., комм. А.В. Бронникова. СПб.: Наука, 2018. LX, 881 с. // Вестник Моск. ун-та. Серия 9: Филология. 2019. № 5. С. 184–192.

252. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2003. 333 с.

253. *Томберг О.В.* Изучение литературы в контексте филологической имагологии // Вестник Нижегородского гос. ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2 (2). С. 255–259.

254. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс: Культура, 1995. 621 с.

255. *Трыков В.П.* Имагология и имагопоэтика // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 3. С. 120–129.

256. *Трыков В.П., Ощепков А.Р.* Русская незнакомка во французской «республике словесности»: образ России в литературном сознании Франции: монография. М.: Direct Media, 2021. 518 с.

257. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 577 с.

258. *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка. М.: «Аграф», 2002. С. 29–166.

259. Универсалии восточных культур / В. С. Степин, М. Т. Степанянц, В. К. Шохин и др. М.: Восточная литература, 2001. 427 с.

260. *Урицкий А.* Остановиться, оглядеться... О книгах Андрея Полякова, Михаила Гронаса, Дмитрия Воденникова // Дружба народов. 2003. № 9. С. 216–223.

261. *Успенский П.* Появление нового поэтического субъекта: Поэзия Евгения Кропивницкого конца 1930-х-1940-х годов // Лианозовская школа: между барачной поэзией и русским конкретизмом. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 212-242.

262. *Устиновская А.А.* Художественные переводы поэтов Серебряного века как форма литературного и межкультурного диалога: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2023. 419 с.
263. *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. М.: Прогресс, 1978. 328 с.
264. *Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М. Агар, 2000. 280 с.
265. *Фатеева Н.А.* Синтез целого. На пути к новой поэтике. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 351 с.
266. *Фатеева Н.А.* Солюби, исчезаюсь, мой ноч: о неологии в поэтической грамматике // Труды Ин-та русского языка им. В.В. Виноградова. 2019. № 19. С. 163–176.
267. *Фатеева Н.А.* Язык современной русской поэзии с точки зрения креативной функции // Лингвистика креатива–5. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2020. С. 125–145.
268. *Фатеева Н.А.* Языковые девиации в аспекте креативности (на материале современной русской поэзии // Верхневолжский филологич. вестник. 2016. № 4. С. 44–48.
269. *Феноллоза Э.* Китайский письменный знак как средство поэзии // Западная поэтика: Антология. СПб.: Амфора, 2006. С. 120–145.
270. *Филипповский В.С.* Символическое значение образа дракона в китайской мифологии // StudNet. 2020. Т. 3. № 2. С. 28–33.
271. *Фоменко И.В.* Практическая поэтика: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2006. 192 с.
272. *Фрейденоберг О.М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: Восточная литература РАН, 1998. 800 с.
273. *Хабибуллина М.Н.* «Глаз открывая к Востоку»: Китай в лирике Владимира Кучерявкина // Уральский филологич. вестник. Серия: ДRAFT, молодая наука. 2013. № 5. С. 220–226.

274. *Хализев В.Е.* Теория литературы: учебник для студентов учреждений высшего профессионального образования. 6-е изд., испр. М.: Академия, 2013. 432 с.

275. *Цзоу Синь.* Отражение китайской лирики в русской поэзии 1950-х – 2020-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2024а. 200 с.

276. *Цзоу Синь.* Формы присутствия и художественный смысл «китайского» в поэтическом цикле В. Кучерявкина «До Янджоу тысяча ли» // Вестник Нижегородского гос. лингвистич. ун-та им. Н.А. Добролюбова. 2024b. № 66. С. 181–190.

277. *Цивьян Т.В.* Модель мира и ее лингвистические основы. Изд. 3-е, испр. М.: КомКнига, 2006. 280 с.

278. *Цивьян Т.В.* О лингвистических основах модели мира (на материале балканских языков и традиций) // Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древней славянской духовной культуры: источники и методы / отв. ред. Н.И. Толстой. М.: Наука, 1989. С. 192–207.

279. *Чагин А.И.* Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм и авангард. М.: Российский ун-т театрального искусства — ГИТИС, 1999. С. 133–147.

280. *Чернейко Л.О.* Как рождается смысл: Смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования: учебное пособие по спецкурсу для студентов. М.: Гнозис, 2017. 208 с.

281. *Черникова Г.Ф.* Поэтика русского верлибра второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Астрахань: Астраханский гос. ун-т, 2005.

282. *Чернявская В.Е.* Открытый текст и открытый дискурс: интертекстуальность — дискурсивность — интердискурсивность // Лингвистика текста и дискурсивный анализ: традиции и перспективы: сб. науч. ст. СПб.: Санкт-Петербургский гос. экономич. ун-т, 2007. С. 22–23.

283. *Чжан Исянь.* Образ Китая в русской литературе конца XX – начала XXI вв.: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2022. 336 с.

284. *Шайтанов И.* Дело вкуса: Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. 656 с.
285. *Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4. С. 135–152.
286. *Ши Юйчэнь.* Восточные универсалии в лирике О.Э. Мандельштама: к проблеме типологических связей русской и китайской литератур: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2025. 26 с.
287. *Шифрин Б.* Обнаружить нечто простое // Кучерявкин В. Избранное. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 5–19.
288. *Шуб М.Л.* Актуализация феномена прошлого в контексте современной социокультурной ситуации // Вестник Челябинской гос. академии культуры и искусств. 2013. № 1 (33). С. 61–67.
289. *Шуцкий Ю.К.* Китайская классическая «Книга Перемен»: Ицзин. М.: Рус. книгоизд. товарищество, 1993. 382 с.
290. *Эйдлин Л.З.* Танская поэзия. М.: Худож. литература, 1987. 256 с.
291. *Эткинд Е.Г.* Теория художественного перевода и задачи сопоставительной стилистики // Теория и практика перевода. Л.: Изд-во ЛГУ, 1962. С. 67–98.
292. *Якобсон Р.* Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
293. *Ян Линьлин.* Очарование отчуждения: творчество и переводы Эзры Паунда // Вестник Чжоукоуского пед. ун-та. 2020. Т. 37. № 6. С. 16–21.
294. *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / под общ. ред. М.И. Шапира. М.: Языки славянских культур, 2006. xxxii, 927 с.
295. *Barkhoff J., Leerssen J.* National Stereotyping, Identity Politics, European Crises. Leiden; Boston: BRILL, 2021. XIII, 289 p.
296. *Dreyzis Y.A.* Translating the Cryptic “East”: Perceptions of Chinese Classical Poetry in Twentieth Century Russia // *Journal of the European Association for Chinese Studies*. 2023. № 4. Pp. 1–25.

297. Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey / Ed. by M. Beller and J. Leerssen. Amsterdam: Edition Rodopi B. V., 2007. 476 p.

298. *Pageaux D.-Y.* De l'imagerie culturelle à l'imaginaire // Précis de littérature comparée, Paris: Presses Universitaires de France, 1989. Pp. 133–162.

299. 王孝鱼. «庄子内篇新解·庄子通疏证». 北京. 中华书局. 2014. [Ван Сяоюй. Новая интерпретация внутренних глав Чжуанцзы. Пекин: Китайская книжная компания Чжоньхуа, 2014. 172 с.]

300. 聂炜琪. «万物一齐» 思想背景下的平等观念. 长春. 2009. [Ние Вэйци. Концепция равенства в контексте идеи «единства всего сущего»: дисс. ... маг. филос. наук. Чанчунь, 2009. 53 с.]

301. 周发祥. «西方文论与中国诗学». [Чжоу Фасян. Западная литературная теория и китайская поэтика. Пекин: Изд-во соц.-науч. лит., 1994. С. 68–92.]

302. 饶宗颐. 符号·初文与字母——汉字树. 上海. 上海书店出版社. 2000. [Жао Цуньи. Символы, прото-письменность и буквы: Древо китайской иероглифической письменности] / Жао Цуньи. — Шанхай: Shanghai Bookstore Publishing House, 2000. — 197 с.

Словари, энциклопедии, библиографические базы

303. *Квятковский А.П.* Школьный поэтический словарь. 2-е изд., стереотип. М.: Дрофа, 2000. 464 с.

304. Краткая литературная энциклопедия: В 9 тт. М.: Сов. энцикл., 1962-1978.

305. Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1990. 682 с.

306. Литераторы Санкт-Петербурга. XX век. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL:

<https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/k/kucheryavkin-> (дата обращения: 06.10.2025).

307. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.

308. Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1987. 750 с.

309. Мифологический словарь / под ред. Е.М. Мелетинского. М.: Сов. энцикл., 1990. 672 с.

310. Неофициальная поэзия: Антология. Электронный ресурс. URL: <https://rvb.ru/np/publication/02comm/37/11kucheryavkin.htm?ysclid=mua4sqo348121632099> (т.н. «комментарий» содержит наиболее полную библиографию публикаций Кучерявкина и литературы о нем.)

311. Новая философская энциклопедия: В 4 т. М.: Мысль, 2010. 744 с. + 634 с. + 692 с. + 736 с.

312. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. 357 с.

313. Самиздат Ленинграда: 1950-е–1980-е: Литературная энциклопедия / В.Э. Долинин, Б.И. Иванов, Б.В. Останин, Д.Я. Северюхин; Под общ. ред. Д.Я. Северюхина. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 622 с.

314. Энциклопедический словарь сюрреализма / Отв. ред. и сост.: Т.В. Балашова, Е.Д. Гальцова. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 581 с.

315. 现代汉语词典. 第 3 版. 北京: 商务印书馆, 1996. 1832 页. [Сяньдай ханьюй цыдянь. 3-е изд. Пекин: Шануиньшугуань, 1996. 1832 с.].